عالم الفكر

مجلة دورية محكّمة تصدر عن المجلس
الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

العدد
171
يناير - مارس
2017

- تسريد الذات بين الرواية والسيرة الروائية .. المرجع والمتخيل
- التجريب في المتخيل السردي
- الرواية العربية .. من تأسيس الهوية إلى رهانات الحداثة
- سيميائية الشخصيات في رواية «سيرك عمار» لـ سعيد علوش
- الجمالي والتربوي في رواية «عيوشة» لـ محمد عز الدين التازي
- تداولية المسرح.. بين النظرية والتطبيق
- ابن الهيثم الرّائد البعيد للفكر المركّب
- الأخطاء العلمية .. ثنائية الإعاقة والتقدم العلمي (آينشتاين نموذجًا)
- الحرية الأكاديمية لدى أعضاء هيئة التدريس في الجامعات العربية وعلاقتها بالقيمة العلمية المضافة واستشراف المستقبل التكنولوجي

عالم الفكر
العدد: 171 (يناير - مارس 2017)

الرواية العربية .. من تأسيس الهوية إلى رهانات الحداثة

أ. خليفة غيلوفي *

شهدت الرواية العربية، خلال حيز زمني ضيق نسبيا لا يتجاوز القرن من الزمان (وهي فترة قصيرة مقارنة بتاريخ الشعر في الثقافة العربية، أو بتاريخ الرواية الغربية)، شهدت تحولات عديدة هي مراحل تكوّنها، فنضجها، ثم حداثتها. فإذا كانت حقبة الربع الأول من القرن العشرين هي مرحلة التأسيس للرواية بوصفها جنسا أدبيا (لا بوصفها مجرد سرد)، وتأكيد الوجود والهوية الخاصة، فإن عقود الأربعينيات والخمسينيات والستينيات كانت مرحلة نضج الرواية و«تأصيل»، أو تجذير، الفن الروائي ضمن السلسلة الأدبية العربية، ذلك أن الرواية، بفضل عدد من الروائيين المتميّزين، سارت خلال هذه المرحلة تجاه إرساء جملة من التقاليد الروائية التي كان لها أثر كبير في مسيرة الرواية لاحقا، إذ أسهمت هذه التقاليد -من جهة- في بلورة تصور مشترك للرواية إبداعا وتلقّيا، ما مهّد الطريق أمام تكوّن ذاكرة روائية حقيقية، بعد أن ظلت الرواية العربية تُعد - لفترة طويلة - مجرد تقليد ومحاكاة للتجربة الغربية في هذا المجال.

* باحث من تونس.

غير أن هذه التقاليد الروائية سرعان ما تحولت، من جهة ثانية، إلى قواعد ثابتة، وقوالب جاهزة عجزت عن ملاحقة الواقع المتغير، خاصة في ضوء التحولات العميقة التي شهدها المجتمع العربي منذ أواخر الستينيات، ما جعل تلك التقاليد تبدو أقرب إلى كتابة التكريس، في سعيها - بوعي أو من دون وعي - إلى الانصراف غالبا عن الواقع الجديد وتجاهله، وبالتالي إلى المساهمة في استمرار الواقع القائم وتأبيده، مهما ادّعت غير ذلك في الظاهر.

في خضم هذه التحولات التي طالت مختلف مناحي الحياة العربية، وأمام وصول الرواية العربية التي اختارت الاتجاه الواقعي في الأدب إلى مرحلة من التشبع غدت فيها عاجزة عن الإضافة، برزت كتابة مختلفة عند جيل جديد من الروائيين الذين أسسوا دعوتهم إلى التجديد على «مبدأ الرفض»، رفض مجمل التقاليد الروائية المتحكِّمة في العملية الإبداعية، وسعيهم إلى الخروج عن البنية التقليدية، عن شروطها وإلزاماتها، كما عن تصوراتها ورؤاها.

في ضوء هذا التصور لمسار الرواية العربية، قسّمنا هذا البحث إلى ثلاثة أقسام، يمثل كل قسم منها طورا من أطوار هذه الرواية. تناول القسم الأول مرحلة البدايات التي مثلها الثلث الأول من القرن العشرين. وتعلق القسم الثاني بما يمكن أن نسميه مرحلة النضج، وهي المرحلة التي مثلتها الرواية الواقعية مع نجيب محفوظ وجيله. ثم يكون القسم الثالث محاولة لتلمس أهم ملامح التحول الروائي الذي شهدته الرواية العربية منذ أواخر ستينيات القرن الماضي؛ سعيا إلى النظر في تلك المحاولات الجديدة، والبحث في مدى الإضافة التي قدمتها - أو حاولت على الأقل - بينما الروايةُ العربية تلج قرنا جديدا وتعيش تحديات متجددة.

أولا - مرحلة التأسيس والبحث عن الهوية

ارتبطت الرواية العربية، منذ نشأتها[1] في بدايات القرن العشرين، بجملة من القضايا والهموم التي لازمتها وعُدّت من هواجسها الدائمة؛ أثّرت في نمط تحولاّتها المتسارعة، وحكمت طبيعة تطوّراتها اللاحقة، ولعلّ أبرز هذه القضايا هي قضية الأصالة والمثاقفة، وما يعنيه ذلك من ضرورة تحديد الرواية العربية لعلاقتها بالموروث السردي العربي من جهة، وبالمنجز الغربي في مجال الرواية من جهة ثانية.

منذ المحاولات التأسيسيّة الأولى (جبران، وهيكل، والمويلحي...)، بل حتى تلك التي سبقتها على امتداد النصف الثاني من القرن التاسع عشر، التي عُدّت إرهاصا بولادة الرواية العربية جنسا أدبيّا مستقلا، منذ هذه المحاولات برزت إشكاليّة البحث عن الهويّة الأدبيّة؛ بوصفها إحدى أهم أولويّات الكتابة الجديدة وهمومها. وهي الإشكاليّة التي عبّر عنها النقد من جهته بمصطلحات عديدة، من قبيل: «مأزق الانتماء»، و«مشكلة التجنيس الأدبي»... إشارة إلى تذبذب تلك المحاولات الأولى - وهي تسعى إلى إرساء معالم الرواية العربية - بين قطبَيْ تلك الثنائيّة الأساسيّة التي ظلّ جوهرها واحدا، وإن تعدّدت منها الأوجُهُ والأسماء: الأصالة والمثاقفة، الذات والآخر، الماضي والحاضر.

ضمن هذا الإطار العام من الانشطار والإرباك، الذي أحدثه إنجاز الآخرِ الوافدُ في وعي الذات ومسلَّماتها، في اقتناعاتها وثوابتها، وقد كانت حتى حينه راضية بإنجازها، مطمئنة إلى ماضيها؛ ضمن هذا الإطار كانت تلك الأعمال المبكِّرة[2] تقدِّم إجاباتها وتطرح إسهاماتها حول هذه القضايا المركزيّة، محكومة في ذلك، غالبا، بشروط «مثاقفة» غير متكافئة بين الذات والآخر (الغرب).

بهذا المعنى يمكن اعتبار أعمال جورجي زيدان (1861 - 1914)، مثلا، ومن نحا نحوه في كتابة «الرواية التاريخية» كيعقوب صرّوف (1852 - 1927)، وعلي الجارم (1881 - 1949)، ومحمد فريد أبو حديد (1893 - 1967)، وغيرهم، خطوة في هذا المجال، وهو الاتجاه الذي كان سليم البستاني (1848 - 1884) أول من كتب فيه، من خلال «رواياته التاريخية» العديدة، مثل: «زنوبيا» (1871)، و«بدور» (1872)...

لاذت هذه الكتابات بالتاريخ، التاريخ العربي الإسلامي أساسا، تستدعيه بحثا - ربما - عن أسئلة الحاضر المعلَّقة، وتستحضره مواصلَةَ - ربّما - حركة بعث التراث وإحيائه؛ فظلّت بسبب من ذلك، محكومة في مجملها بمقولة «العِبرة»، عِبرة الحكي التي تُعيد إنتاج عِبرة التاريخ وتُذكِّر بها. ومثّلت عِبرة الحكي هذه شرط إنتاج تلك الأعمال وتَقَبُّلِها، بل ومثّلت أُفقَها الجمالي أيضا، وهو ما تجلى في نزعتها التعليميّة التربويّة الطاغية، وفي قيامها على مبدأ قياس الشاهد (الواقع) على الغائب (التاريخ).

يبدو حضور الموروث، إذن، بارزا ومحدّدا في هذه الأعمال؛ وهو حضور تجلّى أساسا في مادة الحكي لا في طرائقه، بمعنى أن عناصر الحكاية، من حدث وشخصيّة وإطار زماني ومكاني... هي التي كانت تشي بحضور التاريخ وعوالمه، وليس الخطاب والأساليب السردية التي توسّلتها هذه الأعمال؛ وهو ما تخبِر عنه عناوين «روايات» زيدان، مثل: «فتح الأندلس» (1904)، «الحجّاج بن يوسف» (1909)، «الانقلاب العثماني» (1911).

في مقابل هذا الحضور الكثيف لتاريخ الأمّة وماضيها، توسّلَ زيدان لغة «حديثة» مُنفلتة من أعراف الكتابة المتوارثة ومن طرائقها في التعبير، لغة ولّت وجهها شطر الحاضر في حيويّته وديناميّته. بل إن اختيار زيدان لغة انفلتت من إلزامات الكتابة التقليديّة وقيودها، عضَدَه اختيارُه جملة من «التقنيات» المستحدثة، مثل تقديم الحكاية - عادة - في إطار قصة حب تمتزج فيها النزعة الرومانسية «الساذجة» بالاهتمام برسم الشخصيات والحرص على التفاصيل.

في اتجاه آخرَ، ربّما عُدَّ نقيضا لاختيارات «الرواية التاريخية»، عمدت أعمال عديدة أخرى إلى التعامل مع التراث من زاوية مغايرة، حين اختارت «قول» الحاضر، والانخراط في واقع الحياة والناس كشفا ونقدا وتوجيها. غير أن سؤالا ما لبث أن قام: أنّى يكون للماضي حضور في كتابة تتورّط في الواقع وتعاني همومه؟ وإذا كان ذلك ممكنا، فما طبيعة هذا الحضور وما حدوده؟

أجابت أعمال سرديّة كثيرة، أو حاولت، عن هذا السؤال؛ فتنوعَت الإجابات بتعدّد هذه الأعمال نفسها، وباختلاف اهتمامات أصحابها، غير أن الذي وحّد بينها، على اختلافها، وجمع بينها، على تباينها، هو سعيها إلى استحضار الطرائق والأساليب السرديّة التراثية، ومحاولة تطويرها، من مقامة ورحلة وقصص شعبي وخبر وخرافة...

يمكن أن نمثّل لهذا الاتجاه الذي جمع بين الحاضر، مادة وهمّا، وبين الماضي، لغة وأسلوبا، بأعمال من قبيل: «حديث عيسى بن هشام» (1907) لمحمد المويلحي، و«ليالي سطيح» (1906 - 1907) لحافظ إبراهيم، وقد حاول كلا العملين - وأمثالُهما كثير - محاكاةَ فنّ المقامة والنسج على منواله؛ من خلال توسُّل لغة تراثية، واعتماد تقنية السّجع، وترصيع السرد بالشعر... إلخ.

واتجهت أعمال أخرى، في الإطار نفسه، إلى محاكاة قالب الرّحلة، كما فعل رفاعة الطهطاوي في «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» (1834)، وعلي مبارك في «عَلم الدين» (1883)؛ أو محاكاة القَصص الشّعبي و«ألف ليلة وليلة»، نظير كتاب «الرواية الإيقاظية» (1919) لسليمان فيضي من العراق، أو الاستفادة من تقنيات القصّ الخرافي في احتفاله بالعجيب والتهويل، واستدعائه المتواصل الأجواء العجائبية، كما هي الحال في «الساحرة التونسيّة» (1910 - 1915) للصادق الرزقي، و«الهيفاء وسراج الليل»[3] (1906) لصالح السويسي القيرواني من تونس...

هذا الولع بمحاكاة الأساليب السردية الموروثة، والأشكال الحكائيّة التقليدية، وازاه على مستوى المادّة الحكائيّة، أو الحكاية (Histoire) اهتمام بالواقع وهمومه، وبالحياة وتدفّقها؛ فجاءت هذه الأعمال مُثقلة بمشاغل الحاضر وهموم الواقع، هاجسة بأبرز القضايا التي أرّقت كُتّابَها والمتلقّين. بدا ذلك واضحا من خلال النزعة الانتقاديّة والإصلاحيّة التي طبعتها، والتي طغت في أحيان كثيرة على أبعادها الفنيّة وملامح الأدبية فيها.

بهذا المعنى، كانت هذه الأعمال السردية التخييليّة، وهي تُخبِر عن الحاضر بطرق تقليدية، تُعطي الوجه الآخر لثنائيّة الأصالة والمثاقفة التي مثّلت «الرواية التاريخية» وجهها الأوّل حين أخبرت عن الماضي بطرق «حديثة».

تبدو هذه الأعمال التأسيسيّة الأولى في مجموعها، إذن، وهي تنوس بين التراث السردي العربي من جهة، وإنجاز الرّواية الغربيّة من جهة ثانية، مسكونة - على ما بينها من اختلاف - بهاجس أساسي وهمّ مقيم، هو هاجس التجنيس الأدبي، وهَمّ البحث عن هوية أدبيّة خاصة.

لم يدم هذا التمزّق والانشطار الذي وسم النص التأسيسي طويلا، إذ سرعان ما أخذ في الضُّمور ثمّ التّواري؛ مُوحيا بما يُشبه نهاية هذه الحيرة. وذلك بأن رجحت كفة النّص المتشيّع للنموذج الغربي في القص على حساب الطرائق الموروثة في السرد. بدا ذلك جليا من خلال تلك النصوص السردية التي حاولت ترسّم خطى الرّواية الغربيّة، والتي عُدّت لاحقا أُولى الرّوايات العربيّة، من قبيل «الأجنحة المتكسّرة» (1912) لجبران خليل جبران، و«زينب» (1914) لمحمد حسين هيكل، ونصوص أخرى عديدة عاصرتها أو جاءت بعدها بمدة، في بقية البلاد العربية.

كانت هذه الروايات، وهي تعلن ميلاد جنس أدبي جديد في الأدب العربي، تعلن في الآن نفسه حسم صراع المثاقفة والأصالة في مجال القصّ لمصلحة القطب الأوّل، بما يعنيه ذلك من ترسّم الأسلوب التعبيري الغربي، وتجلّيه الأبرز ممثّلا في الرواية.

يظل هذا المنعطف الذي سارت فيه أولى الروايات مهمًا في ذاته، أيًا كانت أسبابه وظروفه؛ فسواء كان تراجع الموروث الحكائي والطرائق السرديّة التقليديّة أمام هيمنة الكتابات التي تقلّد الرواية الغربيّة وتستلهمها، بسبب تلك الشروط التي فرضتها قواعد لعبة غير متكافئة مع الآخر/ الغرب؛ أم كان نتيجة انسداد أفق تلك الأساليب الموروثة بوصولها إلى مرحلة من التشبّع، أصبحت معها عاجزة عن تلبية حاجات قرّاء تلك الحقبة؛ أم كان أيضا بسبب ذلك الوعي الزائف بالتراث، الذي لم يتمثّل التراث تمثّلا حداثيا بالحفر في أغواره واستلهام جوانبه النابضة سعيا إلى إبداع أشكال جديدة ونصوص مختلفة، وإنّما ظل في تعامله مع هذا الموروث خاضعا لغايات تداوُليّة فرضتها إرغاماتُ التّلقي السّائدة آنذاك... أيّا كان سبب هذا الانعطاف، إذن، فإن الأهم في ذلك كلّه هو فعل الانعطاف نفسه، ذلك أن هذا الانعطاف قد حكم تطوّر الرواية العربية اللاحق، ضمنه تحرّكت وداخله صاغت أهمَّ أسئلتها وطرحت أبرز قضاياها. غير أن هذا الخيار الحاسم الذي عبّر عن وضوح في الرؤية، أو هكذا فُهم في حينه، وتجلّى في اتخاذ الرّواية الغربيّة نموذجا واجب الاتباع، لم يلبث أن قاد الرواية الناشئة إلى الحيرة والإرباك من جديد؛ حين سعت الرواية العربية، وهي تحاول ترسُّم خطى الرواية الغربية، إلى خوض ما خاضته سابقتها من تجارب وتحوّلات خلال تاريخها الطويل؛ وهو الأمر الذي بدا واضحا في تجاور شتّى التجارب، والجمعِ بين مختلف التيّارات، والتنقُّلِ بين اختيار جمالي وآخر... في محاولات كان يغذّيها المقروء أكثر ممّا كانت تعبيرا عن اقتضاءات التجربة الخاصة أو تفاعلا مع السياق الثقافي العربي.

ضمن هذا الإطار كتب نجيب محفوظ، بعد أن ترجم عملا عن مصر الفرعونيّة، الروايةَ التاريخية، وتحديدا في رواياته الثلاث الأوَل التي كانت أولاها «عبث الأقدار» (1939)، واقترب طه حسين والمازني من السيرة الذاتية، الأول في «الأيام» (1929)، والثاني في «إبراهيم الكاتب» (1931)، وتأثّر العقّاد في روايته «سارّة» (1938) بالتّحليل النّفسي حتى قال في مقدمة طبعتها الثانية بأنها: «إمّا رواية تحليل نفسي، وإما أنها تحليل يأخذ شكل قصة»[4]، ونحا توفيق يوسف عوّاد منحى واقعيّا واضحا في «الرغيف» (1939).

من خلال ما تقدّم، تبدو فترة الثلاثينيات وبداية الأربعينيات، إذن، مرحلة اضطراب ومَوَرَان، سعى فيها الكُتّاب العرب إلى تجذير الرّواية في واقعها و«تأصيلها» في تربتها، بحثا عن خصوصيّة تُعمّق تفاعلها مع مجتمعها وقضاياه، وتُؤكد صِلاتها بقارئها وتُقوِّيها؛ كل ذلك في إطار الاستفادة ممّا حقّقته الرّواية الغربيّة على امتداد تجربتها الثريّة والمتنوِّعة عبْر تاريخها الطّويل.

ليس الأمر طبعا بهذه الحدّية التي ذكرنا، ولا بهذا الوضوح أو الصرامة التي زعمنا، ذلك أن تطوّر الرواية العربية لم يكن متوازيا ولا متزامنا في مختلف البلدان العربية، إذ كان علينا - مثلا - أن ننتظر حتى الأربعينيات وربّما الخمسينيات لنرى أعمالا مثل «زينب» و«الأجنحة المتكسِّرة»... لناحية تأثيرها وصداها، في المغرب العربي والعراق[5].

لا تنفي هذه الملاحظة، على ما لها من أهمية وفائدة في فهم تطوّر الرواية العربية، ما ذكرنا من أهمية فترة الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات في تحديد الملامح الأساسية للرواية العربية بشكل حاسم، وتأكيد الاعتراف

بها بشكل نهائي وقاطع، باعتبارها جنسا أدبيا مستقلا[6]. وهو الأمر الذي مهّد الطريق أمام إرساء جملة من التقاليد الروائية التي بُدئ التأسيسُ لها منذ الأربعينيات[7]، وعرفت مداها وقوامها تدريجيًا، لتُعلن لاحقا مرحلة نضج الرّواية العربيّة واشتداد عودها خلال خمسينيات القرن العشرين، في ظلّ النّزعة الواقعيّة.

ثانيا - مرحلة النضج

خلال هذه المرحلة، تراجعت تلك النزعات الرومانسية والتاريخية والتراثية وغيرها، التي كانت سائدة في رواية الثلث الأول من القرن العشرين، لتتصدّر الرواية الواقعية المشهد الروائي العربي مع عدد من الروائيين المتميّزين الذين تركوا بصماتهم الواضحة على تطور الرواية العربية اللاحق. وقد شهدت هذه الفترة انتشارا واسعا للرواية بين مختلف أصناف القراء، الأمر الذي كان يُخبِر عن اعتراف بها - بشكل نهائي وعلى نطاق واسع - جنسا أدبيا مستقلا، ومكونًا من مكونات السلسلة الأدبية العربية. ونتيجة لهذا الإقبال على الرواية، إبداعا وتلقيا، وتعدد المحاولات وتراكم التجارب، نشأ تصور محدد عن الرواية، ما فتئ يترسخ عند المتلقين كما لدى المبدعين، عن شروطها وضوابطها، وعن حقيقتها ومكوناتها؛ وبذلك أمكن الحديث عن جملة من القواعد والقوانين التي باتت تحكم الرواية لحظة إنشائها من لدن المبدع، ولحظة تلقيها من قبل القارئ.

تبلور هذا التصور حول ماهية الرواية ودورها، ضمن إطار النزعة الواقعية التي وسمت الرواية العربية منذ نهاية أربعينيات القرن العشرين، والتي كان نجيب محفوظ المعبر الأبرز عنها. وفي هذا الإطار جرت استعارة مختلف المقولات الواقعية في الأدب، لتمثل، وإن بدرجات متفاوتة، الخلفية النظرية التي نظر من خلالها المبدعون العرب إلى واقعهم، وبفضلها استطاعوا أن يوجدوا صلات متينة بين الرواية وواقعها، ويجعلوا من هذه العلاقة مشغلا أساسيا من مشاغل الرواية.

أسهم تبني الواقعية، بهذا الشكل الواسع، وتصدُّر الرواية ذات الاتجاه الواقعي المشهد الروائي العربي في تلك المرحلة، في ظهور سمات عامة وخصائص مشتركة جعلت من تلك الأعمال كلا موحدا. ويمكن -بإيجاز- أن نحدد أبرز ملامح هذه الرواية الواقعية في النقاط التالية:

• اعتماد مفهوم الحبكة وأهمية الحكاية (Histoire)

قامت هذه الرواية - بشكل متفاوت ولكن قوي - على مفهوم الحبكة، حتى إن مختلف التقنيات فيها (الوصف، والحوار، والاسترجاع...) كانت تخدم غرض العنصر الذي تنتمي إليه في الحبكة (التمهيد أو العقدة أو الحل). تشي أهمية الحبكة بمركزية الحدث والحكاية[8] (Histoire) في الرواية، وهو ما يبدو جليا في ارتباط الحبكة بتقدم الفعل ارتباطا قويا، وهذا الأمر هو الذي أعطى الحكاية أهمية خاصة في الرواية، وهو ما يسمح بالقول إن هذا النمط من الروايات هو نمط روايات الحكاية أو روايات الحدث.

في رواية «الرغيف»[9] (1939) لتوفيق يوسف عواد، مثلا، تبدو أهمية الحكاية في الرواية جلية، إذ تقوم «الرغيف» على حدث أو فعل رئيس يتطور وينمو ليبلغ غايته مع نهايتها؛ هو فعل التحرير، ممثلا

في تلك الثورة ضد الأتراك العثمانيين. وقد عبرت الرواية عن تطور هذا الفعل من خلال عناوين فصولها نفسها التي تمثل مقاطع الرواية الكبرى، إذ تتوالى الفصول/ المقاطع على النحو التالي: التربة - البذار - الغيث - السنابل - الحصاد.

يمثّل تسلسل عناوين الفصول، على هذا الشكل، الدورة الطبيعية للعملية الزراعية؛ وهي عنونة - إضافة إلى طرافتها - ذات دلالة عميقة، إذ تشير إلى أن تطور فعل التحرير ونموه عبر الحكاية، هو الذي مثل هيكل الرواية وبناءها العام، فكأن حدث التحرير الذي أخذ شكل الثورة، حقلُ قمح يُعطي أُكله بعد أن يمر بالمراحل اللازمة لذلك، فهو في البداية بذرة تزرع في تربة مهيأة لذلك، ثم تسقى بدماء الشهداء ومعاناة الشعب جوعا وتشردا وتضحيات، لتستوي على سوقها وتنضج في شكل حرب شاملة يشترك فيها الجميع، ويكون الحصاد، في النهاية، تتويجا لكل المراحل السابقة حين يتحقق النصر والاستقلال.

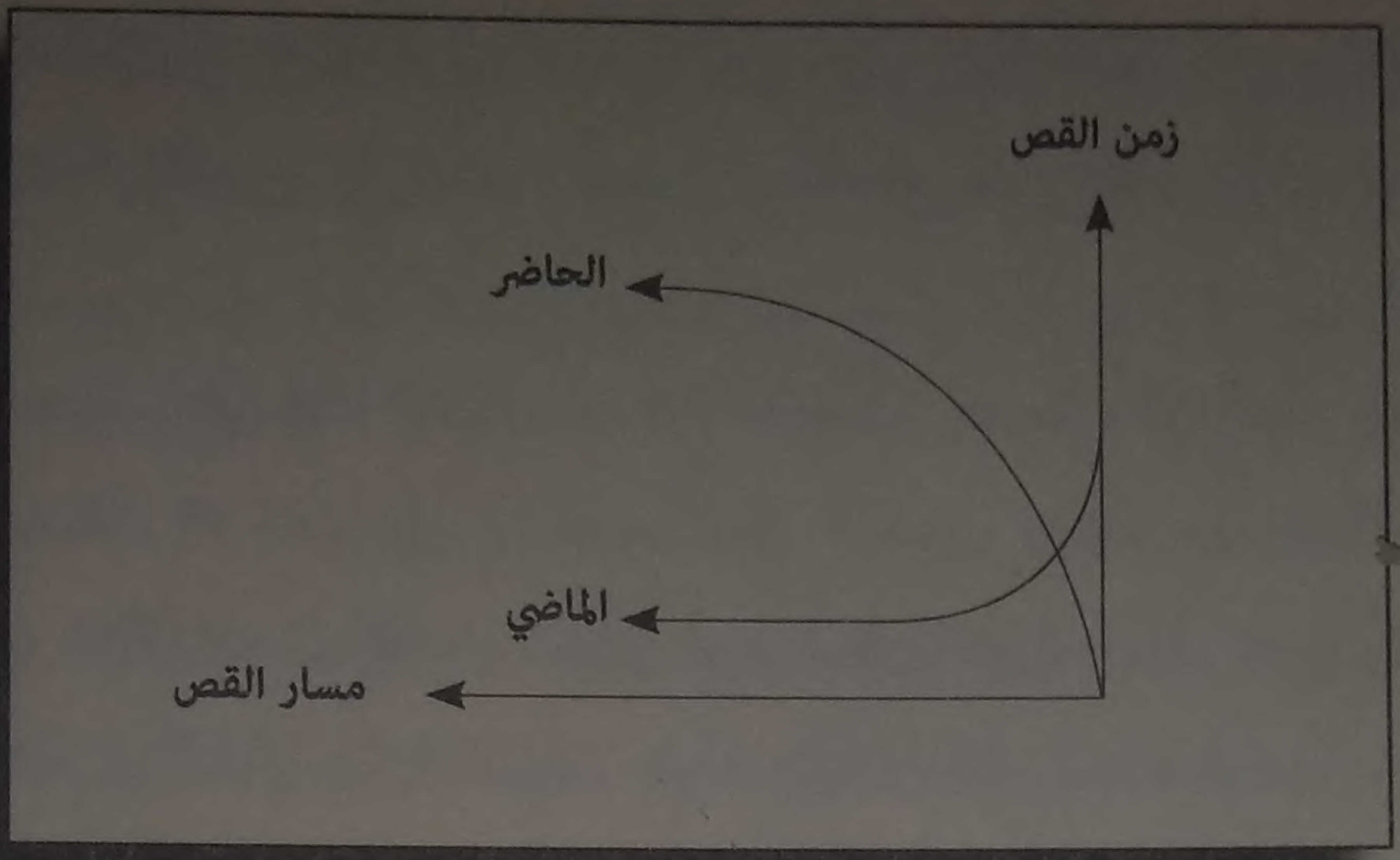
ترتبط أهمية الحدث في الرواية بانتشار نمط خاص في ترابط المقاطع داخلها، ذلك أن تطور الفعل يقتضي تتابعا في الأحداث وفق منطق واضح يقوم أساسا على الترابط المنطقي والتعاقب الزمني في الآن نفسه؛ فيكون كل مقطع سببا للمقطع الذي يليه، والذي يكون بدوره لاحقا لسابقه في الزمن ونتيجة له في الحدث. كل ذلك يجعل الرواية الواقعية رواية وظائفية[10] أو رواية أحداث، رهانها الأساسي هو ما يقال، أو الحكاية، وليس الخطاب أو كيفية القول.

• الزمن الخطي

تقوم الرواية الواقعية، انطلاقا من اعتماد مفهوم الحبكة والتأكيد على دور الحكاية، على تسلسل خطي بيِّن للزمن، على الرغم من كل تعرجاته وتكسره، وحرص واضح من الراوي على عدم إرباك القارئ وهو يتنقل به بين الأزمنة.

في رواية «القاهرة الجديدة»[11] لنجيب محفوظ، نلحظ ذلك الارتباط الوثيق بين الحبكة واستعمال الزمن في الرواية، فلكل قسم من أقسام الحبكة (التمهيد، والعقدة، والحل) ملامح خاصة للزمن الروائي، بنية ووظيفة.

في بداية الرواية التي تمثل عنصر التمهيد في الحبكة، يغلب الماضي على زمن الأفعال، وهو ما يُترجَم من خلال انتشار الاسترجاعات (Analepses) التي تعرّف بالشخصيات؛ إذ تظهر لأول مرة أمام القارئ. ثم يأخذ الماضي في التراجع بعد التمهيد بشكل واضح أمام امتداد الحاضر وطغيانه التدريجي كلما تقدّم السرد؛ وبالتوازي مع هذا الانحسار تتغير خصائص الماضي البنيوية ونمط ظهوره؛ إذ تجنح المقاطع الاسترجاعية نفسها إلى القِصر خلاف ما كان عليه الأمر في التمهيد، كما يتحدد موضوع الاسترجاع ويضيق مجاله زمنيا، بل وتتغير الغاية منه أيضا؛ فبعد أن كان في التمهيد عامّا يقدِّم الشخصية في صورة شاملة ضمن مشهد كامل، أصبح في العقدة دقيقا ومختصرا يقدَّم في ومضات قصيرة ليؤكد حدثا محددا أو لحظة معينة في حياة الشخصية؛ ويمكن أن نوضح توزّع الماضي والحاضر وشكل حضورهما في الرواية بالشكل الآتي:



يرتبط ظهور الماضي في الرواية بوظيفة تفسيرية واضحة تتجلى من خلال هيكل الرواية الذي يبنيه الحاضرُ وشكلُ انتظامه لا الماضي، مَهما بلغ حضوره من الكثافة والقوة، فعلى الرغم من كل التلاعب الفني بالزمن، الذي نلاحظه في عدم توازي زمن الحكاية وزمن الخطاب، وعلى الرغم من تداخل الأزمنة وتشابك مساراتها، فإننا لا نعدم في الرواية الواقعية العثور على خط متواصل في التسلسل الزمني هو خط الحاضر الذي يمثل - بحكم تلازمه مع خط تطور الفعل ضمن الحبكة - هيكل الحكاية وبناءها العام. وخط الزمن هذا واضح الملامح في «القاهرة الجديدة»، على الرغم من تعرجاته العديدة، ومتواصل على الرغم من توقفه المؤقت أحيانا، ولعل الإشارات الزمنية الكثيرة في الرواية تعطي فكرة عنه، وهي إشارات تحدد حاضر السرد من خلال الشهور كوحدات كبرى (زمن الحكاية تسعة أشهر)؛ تتوالى هذه الإشارات على النحو التالي:

	تتالي الوحدات في الحكاية (زمن الحكاية)	ترتيب الوحدات في الخطاب (زمن الخطاب)
1	نشط في الأيام الباقية من يناير...	ص 48
2	وتتابعت أيام فبراير...	ص 52
3	وولى مارس بجوه اللطيف...	ص 76
4	وتبعه على الأثر أبريل...	ص 76
5	ثم كان الامتحان في أول مايو...	ص 79
6	وتقضت الأيام المتبقية من يوليو...	ص 171
7	وجاء أول أغسطس...	ص 175
8	هذه النزهة القمرية لا توافق جو سبتمبر البارد	ص 195

من خلال هذا الولع بتحديد الزمن والاهتمام بتعيينه، يبرز تسلسل الزمن، وتحديدا الحاضر، في تتابع خطي واضح، وهو ما يبرزه توازي زمنيْ الخطاب والحكاية؛ هذا التسلسل الزمني - الذي يمثله الحاضر - هو

ما يمكن أن نسميه مع جينيت (Genette) بمستوى السرد الأول[12] الذي يؤطر بقية المستويات ويدخلها ضمن نسقه. فضمن الحاضر، هذا الزمن الناظم، يمكن الحديث عن التجليات الزمنية الأخرى (استرجاعات أو استباقات) باعتبارها تنويعا في إطار الوحدة، وتشويشا ضمن انسجام أكبر، لذلك فإن الاسترجاع في الرواية الواقعية مهما طال أو أوغل في الماضي، ومهما تواتر وتكرر، لا يشوِّش القارئ أو يربكه، لأنه يمثِّل مستوى ثانيا في السرد لا يجد تبريره أو وظيفته إلا في علاقته بالمستوى الأول (الحاضر)؛ إذ يظل - من حيث بنيته - مجرد تفريع داخله، ومن حيث وظيفته، خادما لأغراضه ومكمِّلا له. وهو ما يسمح بالقول إن الاسترجاع في علاقته بالفعل في الرواية الواقعية لا يعدو أن يكون استطرادا أو جملة اعتراضية لا يلبث السرد أن يعود بعدها إلى تقدمه من النقطة التي توقف عندها قبل الاسترجاع.

• اعتماد تقنية الراوي الخارجي كلي المعرفة

يتواتر في الرواية الواقعية استخدام الراوي الخارجي (Hétérodiègetique) الذي يكون غريبا عن عالم القص، إذ إنه يروي أحداثا غير مشارك فيها؛ وهو لذلك يروي بضمير الغائب لا بضمير المتكلم. أما من حيث الرؤية فهو يعتمد الرؤية من الخلف التي تمكنه من معرفة كل شيء عن العالم الذي ينقله، وهو ما يتجلى في معرفته المطلقة بالشخصيات، بما تنطق به، وبما تفكر فيه وتهجس به نفوسها. وحتى في الحالات التي تعمد فيها الرواية الواقعية إلى التخلي عن تقنية الراوي كلي المعرفة، فإنها تفشل غالبا أمام تحكُّم واحدية الرؤية التي تحيل على الراوي/ الكاتب، وهو يحرك الشخصيات وفق خطة محكمة ومسبقة تحقيقا لمقاصد السرد وأهداف الرواية.

في رواية «الأرض»[13] لعبدالرحمن الشرقاوي، مثلا، تتغير هوية الراوي وعلاقته بالأحداث التي يرويها وفق أقسام ثلاثة تذكرنا بأقسام الحبكة الثلاثة.

- في **القسم الأول** الذي يمتد من بداية الرواية حتى نهاية الفصل الثالث (ص51)، تتولى السرد إحدى الشخصيات المشاركة في الحكاية؛ هذا الراوي/ الشخصية، هو طفل في الثانية عشرة من عمره، ظل اسمه مُغْفلا على امتداد الرواية؛ لذلك سنشير إليه بمصطلح «الأنا السارد» (Le Moi Narrateur) الذي يشير إلى حضوره في عالم القص كفاعل من جهة، وإلى نهوضه بفعل السرد والرواية من جهة ثانية.

يروي الأنا السارد الأحداث من خلال الرؤية المصاحبة، فهو لا يعلم إلا ما عاشه، لذلك كانت الصيغة السردية[14] الغالبة هي الحوار ونقل كلام الشخصيات التي كانت تروي أحداثا خفيت عن الأنا السارد. ولأن التمهيد يقوم - مثلما رأينا - على انتشار الماضي، تتابعت المقاطع في القسم الأول في ثنائيات تتكوّن كل منها من جزء ينتمي إلى الحاضر، حاضر السرد. وهو قصير عادة، كأنه يمهِّد للجزء الثاني الذي يكون زمنه ماضيا بحكم طبيعته الاسترجاعية. وضمن هذا التناوب بين الحاضر والماضي تنهض الصيغة وتتحدّد أنماطها الخطابية ونظام تبدّلها من مقطع إلى آخر؛ فمقاطع الحاضر ترتبط أساسا بالعرض (الكلام المعروض والمنقول)، أما المقاطع الاسترجاعية فيهيمن فيها الخطاب المسرود. لكن الخطاب المعروض لا يكون دائما في شكل حوار،

كما هو مفترض بحكم تعدّد الشخصيات الحاضرة في كل مشهد، بل قد يكون نطق الشخصية مبثوثا وسط خطاب الراوي، وكأن الشخصية لا تتوجّه بالكلام إلى شخصية أخرى، وإنما هي تنطق - إذ تجيء إلى التعبير - بما يُؤكّد صدقية ما ينقله الراوي عنها، وما يعزّز - بالتالي - سعيه إلى الإيهام بحياده وموضوعيته. وأحيانا أخرى يكون كلام الشخصية تعلّة يعمد إليها الراوي لسرد حدث لم يكن مشاركا فيه ولا شاهدا عليه، مما يحوّل نطق الشخصية إلى مجرّد تقنية في القص أكثر من كونها تعبيرا عن تعدّد حقيقي للأصوات، أو اختلاف في وجهات النظر التي عنها يصدر.

- **في القسم الثاني** تتغير هوية الراوي؛ إذ يختفي الأنا السارد - باعتباره فاعلا - من عالم الحكاية، كما يختفي من عالم القص باعتباره راويا ينهض بفعل السرد، ليظهر الراوي الخارجي الذي يروي حكاية غير مشارك فيها.

إذا كانت الصيغة المهيمنة في القسم الأول هي الخطاب المسرود الذي يظل - على الرغم من كل علاقاته بالسرد الصرف - خطابا مندرجا ضمن «حكي الأقوال»، وفق تقسيم جينيت (ذلك أنه يظل على الرغم من كل شيء كلام الشخصيات)، فإن الصيغة المهيمنة في هذا القسم هي السرد (Narration) باعتبار السردِ متعلّقا بـ «حكي الأحداث»، في حين يتعلّق العرض (Représentation) بـ «حكي الأقوال». وفي المواضع التي يلجأ فيها الراوي إلى نقل كلام الشخصيات، نراه يعمد إلى التمهيد لذلك عبر تدخلاته، والتدرج من السرد إلى العرض كما في المقطع التالي:

«وذات مساء ذهب عبدالهادي إلى الشيخ يوسف يسأله عن الخبر والسيرة وسِر انقطاعه. وتردّد الشيخ يوسف قبل أن يتكلّم (...)، واعترف بأنه محسور وحسرته قوية. وسكت قليلا ثم قال إنه جرَّ البلد إلى مصيبة (...)، ثم أقسم أن محمد أبو سويلم رجل مجرّب (...) فقال عبدالهادي متحمِّسا:

- معلوم أبو سويلم له حق!

- يا أخي إذا احنا قدرنا ناخد شوية مية لحقنا بهم الأرض... »(ص102). ويتواصل الحوار مؤطّرا بإشارات الراوي وتعليقاته. ويمكن أن نصنّف الأنماط الخطابية في هذا الشاهد كما يلي:

ذات مساء ذهب عبدالهادي ....: سرد
يسأله عن الخبر ....: عرض (خطاب مسرود)

اعترف بأنه : ....
قال إنه: .... } عرض (خطاب منقول)
أقسم أن: ....

معلوم أبو سويلم له حق.
يا أخلي إذا كنا إحنا:.............. } عرض (خطاب معروض)

هذا التدرّج من السرد إلى الخطاب المعروض (حوار الشخصيات بنطقها الخاص ولهجتها العامية)، مرورا بالخطاب المسرود والمنقول، تدرُّج له دلالته؛ فهو إذ يجمع بين صيغتين مختلفتين تماما (السرد من جهة، والعرض - وتحديدا الخطاب المعروض منه - من جهة ثانية)، فإنه يربط بينهما بصيغ «وسيطة» هي اجتماع السرد والعرض، ذلك أن الخطاب المنقول يلتقي مع العرض في كونه كلام الشخصية، ويلتقي مع السرد في أن الراوي ينقل فيه كلام الشخصية بلغته وبضمير الغائب.

يُظهر هذا التدرّج حرص الراوي على عدم إرباك القارئ أو وضعه مباشرة أمام الشخصية من دون ترتيبات مسبقة، وهو أثر لهيمنة الراوي، كلي المعرفة وكلي القدرة، في استخدام الطريقة التي يراها مناسبة في السرد، وهو يحرّك الشخصيات من وراء حجاب.

هيمنة الراوي هذه، تبدو أكثر جلاء إذا ما انتقلنا من الحوار إلى الكلام الباطني الذي يمثّل الوجه الآخر للخطاب المعروض، باعتباره - مثل الحوار - كلام الشخصية، وإن كان موجّها من الذات وإليها. ويأتي الكلام الباطني غالبا على شكل تأمل أو تذكّر واسترجاعات، أو حتى استباقات وتطلّعات، فهو حديث النفس الذي لا يحكمه رابط منطقي أو زمني محدّد. ولكن حميمية هذا النمط من الكلام وعدم انضباطه لمنطق معيَّن غير منطق التداعي الحر، لم يمنعا الراوي من نقله عبر الخطاب المسرود والمنقول، على الرغم من أن علاقة هذا الخطاب بالشخصية كانت تقتضي إيراده بالأسلوب المعروض (ضمير المتكلم، اللهجة المحكية...)؛ فالراوي ينقل كلام الشخصيات الباطني بلغته هو، مستخدما الخطابين المسرود والمنقول، ومستعملا ضمير الغائب بدل ضمير المتكلم، مما يجعل هذا الكلام يبدو أقرب إلى السرد منه إلى العرض، على الرغم من كونه كلام الشخصيات.

بهذا المعنى، فإن ذلك التغير في هوية الراوي، وتلك الأساليب المختلفة في نقل كلام الشخصيات، لم يفلحا في التخفيف من حضور الراوي وتحكمه في السرد، وهو حضور لا يقف تأثيره عند طبيعة الصيغ المهيمنة فقط، لكنه يمتد أيضا، وأساسا، ليؤثر في نمط الرؤية السردية المتحكمة في السرد.

إذا كان مبحث الصيغة يسعى إلى الإجابة عن السؤال: كيف يروي الراوي ما يرويه؟ فإن مبحث الرؤية يطلب الإجابة عن السؤال: كيف يرى الراوي ما يروي؟ وهو سؤال يتعلق بالذات المدرِكة، وكيفية إدراكها ما ترويه، وعلاقتها من ثَم بالعالم الذي تخبر عنه، ذلك أن الراوي، وهو يقدّم لنا خطابا إخباريًا - تقديم العالم الروائي - إنما يقدِّم في الآن نفسه رؤية محددة ووجهة نظر بعينها من خلال الموقع الذي منه ينهض القول.

يغري نهوض الأنا السارد في القسم الأول بأمر السرد من جهة، وحضوره القوي في الحدث من جهة ثانية، أي جمعه بين دَوْرَي الراوي والمروي عنه في آن؛ يغري بالمماهاة بين الشخصية/ البطل، وبين الراوي في «الأرض»، خصوصا أن الراوي يستعمل ضمير المتكلم وهو يروي عن الطفل/ الشخصية؛ وهو ما يسمح من جهة ثانية بإقامة التطابق بين منظور الشخصية (الطفل) ومنظور السرد في القسم الذي يرويه الأنا السارد؛ غير أن هذا الاستنتاج يبدو غير دقيق بمجرّد أن نعلم أن الأنا السارد قد اختفى في القسم الثاني من الحدث، كما ترك مكانه - بوصفه راويا - لراوٍ خارجي بدا راويا عليما كلي المعرفة، وإن ظل مجهول الهوية وغير مشارك في الحدث.

ومن جهة أخرى فإن اعتبار منظور الأنا السارد، وهو طفل في الثانية عشرة من عمره، هو المنظور الذي من خلاله تُقدَّم الحكاية والموقع الذي منه ينهض القول، يبدو استنتاجا متسرِّعا إذا ما وضعنا في الاعتبار علاقة زمن الحدث بزمن القص؛ ذلك أن فعل السرد في «الأرض» لم يكن متزامنا مع الحكاية التي يرويها، بل هو لاحق لها ومتأخِّر عنها بسنوات كثيرة، يقول الراوي في مستهل الرواية: «هكذا كانت حياة وصيفة وعبدالهادي، وخضرة وعلواني (...)، وكل النساء والرجال والأطفال الذين عرفتهم في قريتي منذ عشرين عاما» (ص5). فعل السرد بهذا المعنى - والذي هو فعل الكتابة - يتم بعد عشرين عاما من الحدث الذي يرويه، وبالتالي فليس الراوي هو ذاك الطفل ذا الاثني عشر عاما، وإنما الراوي هو الذي يسرد حكاية الطفل الذي كان قبل عشرين عاما. بمعنى أن المسافة التي تفصل الراوي عن الشخصية/ البطل هي مسافة التحول لا في الزمن فقط، وإنما في العين المدركِة التي تسمح للراوي بإعادة النظر والنقد والتقييم أيضا.

بهذا المعنى، فإن استعمال «الأنا» من قِبل الأنا السارد والراوي الأول (أو الأساسي الذي قد يحيل على الراوي/ الكاتب) إنما يعبِّر عن لحظتين متمايزتين في وعي الذات المتكلِّمة، وبالتالي فلا مجال لإقامة التطابق بين اللحظتين، على الرغم مما يوهم به السرد وما تغري به اللعبة الفنية التي يمارسها (استعمال الراوي الأول ضمير المتكلم). وهو ما يسمح بالقول إن الراوي الأول هو المتحكم في السرد رؤية ومنظورا، وما الأنا السارد إلا صوت من بين أصوات أخرى تحيل على الموقع الذي منه يسوس الراوي الأول السردَ، أو هو مجرد تقنية يتوارى خلفها الكاتب/ الراوي، ومن خلالها يقدِّم القصة، ويبث أفكاره أيضا.

كل ذلك يعني أن مختلف الشخصيات في «الأرض» يحرِّكها الراوي كيفما شاء، وأنها لا حول لها ولا قوة أمام تحكُّمه وسطوته المطلقة على الحدث كما على السرد. ولعل عودة الأنا السارد للنهوض بأمر السرد في القسم الثالث من الرواية يؤكد أن الأنا السارد ليس إلا وسيلة يختفي وراءها الراوي الخارجي كلي المعرفة، الذي يغير أقنعته من دون أن تخف سطوته وحضوره.

بهذا المعنى يصبح الأنا السارد مجرد صوت - كغيره من الشخصيات - لا يعبِّر عن تعدد حقيقي في وجهات النظر بقدر ما يعبِّر عن قدرة الموقع المتحكم في النص على المراوغة والتضليل.

تنسجم واحدية الموقع هذه مع تلك النظرة التي تطلب من الأديب أن يكون صاحب موقف يدافع عنه ويدعو إليه، وهو ما يُحوِّل الأدب - في ظل هذه النظرة، في أحيان كثيرة - إلى مجرد عرض لآراء الكاتب ومواقفه في الحياة والناس والمجتمع... إلخ. ولأن هذا الكاتب كاتب ملتزم - أيًّا كانت طبيعة الفكر الذي يتبناه ويدافع عنه - فإنه يعتقد عادة أنه يمتلك الحقيقة، كما هي حال كل فكر أيديولوجي، مما يجعل احتكاره الكلام، وأيضا المعرفة في الرواية، والذي يتجلى في واحدية الموقع، أمـرا ناتجـا عن ذلك الوهم بامتلاك الحقيقة.

• اعتماد الشخصية النمطية أو البطل

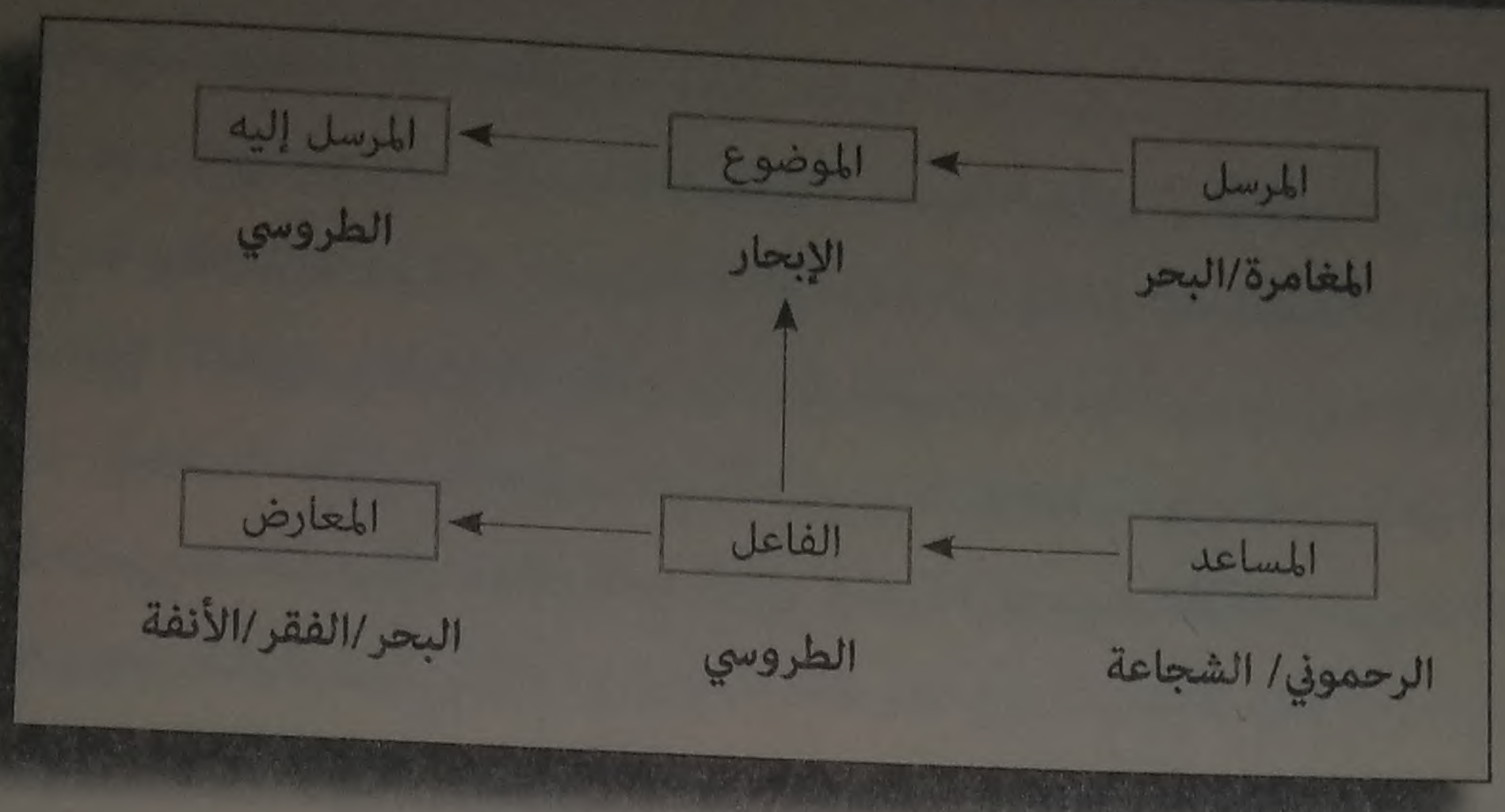
يتلازم قيام الرواية الواقعية على الحدث واستعمال تقنية الراوي الخارجي كلي المعرفة، مع تقنية أخرى تتعلق برسم الشخصيات وشكل حضورها في الرواية، هي تقنية الشخصية النمطية، أو البطل، إذا ما استعملنا المصطلح الشائع، سواء تعلق الأمر بالبطل الإيجابي (عبدالهادي في «الأرض»، أو سامي في «الرغيف»...)، أو بالبطل السلبي (محجوب عبدالدائم في «القاهرة الجديدة»)، وهو البطل الذي يمثل سعيه من أجل تحقيق هدف معيَّن مسارَ الحدث في السرد، وتجسيد الأفكار التي تدافع عنها الرواية، والموقع الذي منه ينهض القول فيها.

في «الشراع والعاصفة»[15] لـ حنا مينا، يبدو جليا كيف أن الحكاية تنبني حول شخصية محورية، في قيامها بشكل قوي على مفهوم البطل. والبطل في «الشراع والعاصفة» هو محمد بن زهدي الطروسي، بحارٌ - وتحديدا «ريّس» إذا ما اعتمدنا السلّم التراتبي للبحارة - ترك البحرَ مُرغما وتوقّف عن الإبحار مُكرها، بعد أن تحطّم مركبه (المنصورة) في إحدى رحلاته.

والطروسي هو أول شخصية تظهر في السرد، وهو آخر شخصية تختفي[16] مع نهاية الرواية، كما أنه لا يغيب عنا لحظة على امتداد الرواية باستثناء لحظات خلوته القليلة بأم حسن؛ فالحكاية حكايته، هو موضوعها وبطلها مثلما هو صانعها ومادتها، إنه الخيط الذي يشدّ السرد ويدفعه قُدما، يتحرّك فيتقدّم السرد وتنمو الحكاية بفعله فيها وحضوره عبرها.

محورية الطروسي هذه، البارزة إن على مستوى الخطاب (الحضور المهيمن في السرد) أو على مستوى الحكاية (الحضور القوي في الفعل)، حدّدت بشكل لافت للنظر نمط تقديم بقية الشخصيات وطريقة رسمها في الرواية، كما حكمت طبيعة علاقاتها في ما بينها من جهة وعلاقاتها بالطروسي من جهة ثانية؛ فهذه الشخصية أو تلك لا تظهر في السرد كما في الفعل إلاّ حين تحتكّ بالطروسي احتكاكا مباشرا أو غير مباشر، أو حين تتقاطع في فعلها وحركتها معه، حتى إن الأمر يبدو أحيانا كأن مختلف الشخصيات مكرّسة لتعميق هذه الشخصية المحورية وإضاءتها، أكثر مما تُعبِّر تلك الشخصيات عن هويات متميّزة لها وجودها المستقل وحضورها الفاعل.

يمكن ملاحظة محورية الطروسي في الفعل من خلال البحث في موقعه ضمن مختلف محاور الإرسال في الرواية، كما يوضحه النموذج العاملي(Model Actantiel)[17]؛ فاستنادا إلى تحديد القصة (récit) في الدراسات السيميائية والدلالية؛ باعتبارها حكاية سعى من خلالها إلى تحقيق هدف معيّن أو تلبية رغبة محدّدة[18]، يمكن اعتبار فعل تحقيق الإبحار والعودة إلى البحر من جديد، بعد أن حرمه منه الطروسي بسبب تحطم مركبه، هو الفعل الرئيسي في الرواية، باعتباره رهان السرد، ذلك أن الحكاية تنغلق بمجرد تحققه مع نهاية الرواية. ويمكن أن نرسم في ضوء تطور هذا الفعل، النموذج العاملي التالي:



أن يكون فعل الإبحار هو الفعل الباحث عن التحقق والإنجاز في «الشراع والعاصفة»، فذلك يعني أنه موضوع فعل الساعين إلى تحقيقه، لذلك شغل - ضمن هذه اللوحة - عامل الموضوع (Objet). أما الشخصية التي نهضت بمهمة تحقيق «الإبحار» فهي الطروسي دون سواها من الشخصيات، وهو ما جعله يشغل عامل الفاعل (Subjet) بمفرده، لتنهض علاقته بعامل الموضوع ضمن محور الرغبة ذات الطبيعة الغائية باعتبارها تصييغا للقدرة (Modulation du pouvoir)، من خلال السعي إلى الإبحار وتحقيق الحلم الذي من أجله احتمل عشر سنوات من «الغربة» بعيدا عن البحر.

أما الدافع، الذي كان يحرّك الطروسي ويحثّه على الفعل والتعلق بتحقيق «الإبحار»، ممثّلا في عامل المرسِل (Destinateur) فقد شغله البحر من جهة، والمغامرة من جهة أخرى؛ اعتبرنا البحر مرسِلا بحكم علاقته الخاصة بالطروسي، ذلك أن أحد أسباب سعيه إلى الإبحار إنما هو حبه البحر، عالمه الحبيب الذي تركه مرغما وحاول ما استطاع أن يظل قريبا منه وهو على البر (ص15). غير أن حب البحر له وجه آخر يتعلّق بالطروسي نفسه ونظرته إلى العالم، فهو يحب البحر لأنه يراه مجالا للفعل والمغامرة، ومن حبه المغامرة أحب الإبحار. وهو ما يجعل الدافع إلى الفعل دافعا ذاتيا يحيل مباشرة على الطروسي الذي لا تحرّكه لإنجازه غير الرغبة الذاتية، ممثّلة في متعة المغامرة ولذة التحدي المرتبطة جميعا بحبه البحر.

إذا كان الدافع إلى الفعل والحافز لطلب الإبحار ذاتيّا، فإن ذلك يشي أيضا بطبيعة عامل المرسَل إليه (Destinataire) الذي يشغله الطروسي أيضا؛ إذ يتوّجه بهذا الفعل لنفسه حين يكون طلب الإبحار سعيا إلى تحقيق الانسجام الداخلي وإرضاء لنزوات الذات وطموحها.

ولعل نهوض الطروسي بعاملي الذات والمرسَل إليه هنا ذو دلالة عميقة في فهم طبيعة الفعل ومحاور الإرسال وعلاقاتها في «الشراع والعاصفة»، إذ يشي بالنزعة الذاتية التي تسم الفعل من حيث تحققه، ومن حيث دوافعه وغاياته أيضا، وهو ما يعيدنا إلى فهم الطروسي طبيعة علاقته بالبحر، باعتبارها علاقة فردية أو شخصية في مختلف وجوهها.

وإذا ما كان الحب يبرز في عامل المرسِل، باعتباره أحد الدوافع إلى الفعل (الإبحار)، فإن الصراع يبرز ضمن عامل المعارض (Opposant) الذي ينهض به البحر من جهة، والفقر والأنفة من جهة ثانية،

بشغل البحر - مع غيره - عامل المعارض لأنه خصم الطروسي الأول و«عدوه» الذي جعل من الانتصار عليه شعارا لحياته. أما الفقر، فيمكن أن نوسّعه هنا ليشمل مختلف الظروف والأسباب التي أنتجته، وتشمل ظروف الطروسي السيئة، وغيرها من المظاهر التي كانت تغذيها الأوضاع القائمة في ظل الاستعمار والاستغلال... إلخ.

كان من الممكن أن يتجاوز الطروسي فقره هذا، ويعود إلى البحر، وإن على غير مركبه الخاص، بأن يشتغل على أحد المراكب «ريّسا» مثل كثيرين غيره، غير أنه لم يكن «يطيق أن يكون أجيرا عند أحد» (ص52)، وحتى عندما حاول ذلك أمام إلحاح بعض أصدقائه، فإنه سرعان ما ترك العمل لأنه لم يستطع احتمال تصرّفات أصحاب المراكب الذين «يعاملون بحارتهم معاملة العبيد» (ص51).

هذا الرفض للعمل «ريّسا» على مركب لا يملكه - وإن تعدّدت أسبابه (الآنفة، الاقتناعات...) - مثّل، إذا ما نظرنا إليه في علاقته بفعل الإبحار، فعلا مضادا يندرج ضمن إطار الإعاقة والمعارضة. واللافت للنظر أن هذا الموقف نابع من الذات (الطروسي) نفسها، الساعية إلى تحقيق فعل الإبحار، الأمر الذي يجعل الفاعل ينقلب بشكل من الأشكال معارضا - ولا نقول المعارض - للفعل الذي يسعى إلى تحقيقه.

حتى نفهم معارضة الطروسي هذه، ونضعها في إطارها الصحيح، لا بد من الإشارة إلى أنها لا تمثّل معارضة للإبحار من حيث المبدأ، بل هي معارضة تنهض في مستوى أسلوب تحقيق هذا الفعل وطريقة إنجازه، بمعنى أن الطروسي لا يرفض الإبحار وإنما يرفض تحقيقه بطرق لا ترضي طموحه ولا تستجيب لشروطه، وهو يفضّل البقاء بعيدا عن البحر - كما حدث معه لمدة عشر سنوات - على أن يعود إليه وقد فرّط في مبادئه واقتناعاته.

أي كان تفسيرنا لحضور الطروسي ضمن عامل المعارض، فإن ذلك يظل - على غرابته وطرافته في الآن نفسه - ذا دلالة قوية؛ إذ يُؤكّد من جهة بطولة الطروسي ونموذجيته (البطل الشهم، صاحب المبادئ...)، ضمن الصورة التي تحاول الرواية أن تقدّمها لـ «البطل الإيجابي» الذي تبشّر به، كما يبرز من جهة ثانية هيمنة الطروسي على الفعل في الحكاية، من خلال جمعه بين مختلف محاور الإرسال فيها.

ولما كان الطروسي قد استطاع الإبحار أخيرا، وبشروطه التي حدّدها، فإن ذلك يعني انتصاره بجدارة على البحر (انتصار الأبطال)، وكذلك انتصار مبادئه التي وجّهت فعله وأطّرته. هذا الانتصار المضاعف يحيلنا على محور آخر من محاور الإرسال، هو عامل المساعد (Adjuvant)، ودوره في تحقيق هذا النصر. والمساعد - كما يظهر من لوحة العوامل - هو الرحموني الذي جعل تحقيق حلم الإبحار ممكنا، حين عرض على الطروسي الشراكة، وهو ما وفّر الشروط التي حدّدها الطروسي لعودته إلى البحر، وبالطريقة التي كان يريد.

غير أن الرحموني ما كان ليقدّم هذا العرض السخي لو لم يكن الطروسي يستحق ذلك، فهو الذي ضحّى بنفسه وأنقذ الرحموني ومركبه بعد أن يئس الجميع من نجاته، بمعنى أن عرض الشراكة مرتبط بفعل الطروسي وشجاعته التي وهبت الرحموني الحياة وأنقذت المركب، حتى إن مساعدة الرحموني لتبدو ردّاً للجميل واعترافا بالفضل أكثر منها مساعدة حقيقية.

يأبى السرد مرة أخرى إلا أن يُظهر بطولة الطروسي، حين ترتبط مساعدة الرحموني بمساعدة سبق بها الطروسي وخاطر فيها بحياته، فكان عرض الشراكة اعترافا من الرحموني بشجاعة الطروسي وكفاءته، ورغبة

منه في الاستفادة من قدرات الطروسي وحنكته، وهو ما حاوله غيره من أصحاب المراكب حين «تتابعت العروض من اللاذقية وأرواد وبيروت» (ص280) على الطروسي، وسعى الكل إلى مشاركته أو العمل معه. كل ذلك يجعل مساعدة الرحموني تبدو أمرا استحقه الطروسي بجدارة، سعى إليه وكافح من أجل تحقيقه، وليس مجرد هبة أو إحسان، أو ردّا للمعروف بمعروف.

من خلال ما تقدّم يتأكد حضور الطروسي القوي في الحكاية ومحوريته في الفعل، فهو إضافة إلى انفراده بشَغل عامل الذات (أو الفاعل) فإنه أيضا يشغل عامل المرسَل إليه؛ إذ هو المستفيد الأول من تحقق «الإبحار»، بل إنه حاضر في بقية محاور الإرسال بشكل من الأشكال، فهو حاضر في عامل المرسِل من خلال حبه المغامرة التي كانت دافعا قويّا إلى الفعل، وهو حاضر في عامل المساعد، حين كانت مساعدة الرحموني مرتبطة بما أظهره الطروسي من شجاعة ونتيجة لها، كما أنه حاضر ضمن عامل المعارض أيضا من خلال الشروط التي وضعها للإبحار والتي أخّرت تحقق الفعل عشر سنوات.

هذا الحضور في أغلب محاور الإرسال يُؤكد بشكل قاطع - وربما مُبالَغ فيه - بطولة الطروسي، هذه البطولة التي ظل تأكيدُها هاجسَ السرد وهمّه الأول على امتداد الرواية، نقول «تأكيدها» لأن الطروسي كان بطلا منذ اللحظة الأولى التي ظهر فيها في الرواية (ص15)، ولم يفعل السرد في تقدّمه إلا أن زاد هذه البطولة رسوخا، وهو ما يسمح بالقول إن السرد لم يكن يصنع الطروسي وإنما كان يُظهره، ويُعرّفنا - نحن القراء - به عبر سرد بطولاته.

بطولة الطروسي التي تبنيها الرواية، وتنبني من خلالها، تندرج ضمن مفهوم البطل الإيجابي الذي يتمتّع بصفات نموذجية (شجاع، وقوي، وشهم، ووطني...)، ويقدَّم إلى القارئ باعتباره نموذجا يحتذى؛ ومن خلال لعبة السرد التي تحمل القارئ على التعاطف مع هذا البطل، يتقمّص القارئ، وربما من دون وعي، شخصيةَ البطل في الرواية ويتواطأ معها، بل ويتماهى معها، فيرى العالم من خلال منظورها، ويحكم على الأشياء ويحدّد موقفه منها وفق مواقف البطل وآرائه؛ كأن الرواية - والأدب عموما - إذ تقدّم عالما تخييليّا إنما تدفع القارئ - عبر مبدأ الإيهام - إلى الربط بين ذلك الواقع التخييلي وواقعه المرجعي بحيل وأساليب قد تخفى على القارئ في كثير من الأحيان، ولكن حضورها يظل مهما في تحديد طبيعة القراءة ووجوه التلقي.

هنا تظهر أيديولوجيا الخطاب (القول) باعتباره خطابا يحمل غاياته ومقاصده التي كانت - بغض النظر عن طبيعتها وماهيتها - متحكّمة في السرد من خلال الموقع الذي منه يسوس الـراوي فعل القول ومنه يوجّه القراءة.

بهذا المعنى يكون فعل السرد، وكل المشكّلات السردية داخله، حاملا لخطاب مواز لخطابه المعلن أو الظاهر، وكأن الأدب - إذ يقوم على هذه الازدواجية في المعنى - يطلب معنى المعنى بتعبير الجرجاني، إذ يحوّل المعنى الأول (الرواية باعتبارها حكاية كفاح الطروسي وسعيه إلى تحقيق أحلامه) إلى «دال» يطلب هو نفسه معنى أبعد منه.

إن الراوي، إذ ينهض بوظيفة القص، يرمي إذن إلى غاية أبعد من مجرّد خلق فضاء سردي وبناء عالم تخييلي، غاية تتجاوز، في الأدب الواقعي، عالم النص لتعبُر إلى عالم المتلقي سعيا إلى التأثير فيه كخطوة لتغييره أيًا كان وصفنا لهذا التأثير المطلوب: تربية أو تثقيفا أو توعية.

تلتقي هذه النظرة للأدب مع الرؤية التي سادت الأدب العربي خلال منتصف القرن العشرين عن ماهية الأدب ودوره حين نُظِر إلى الأدب الملتزم والهادف... وطولِب الأدب بالمشاركة في الصراع الاجتماعي الدائر في الواقع. وهو ما يبدو جليّا في «الشراع والعاصفة» في تأكيدها على بطولة الفرد الفاعل ودوره الحاسم في مختلف أوجه الصراع حين تلتقي فيه الرغبة الذاتية في الفعل من جهة، والوعي أو المعرفة الضرورية التي توجّه تلك الرغبة من جهة ثانية؛ ومن خلال توافر هذين العنصرين (الرغبة والمعرفة) تكون القدرة على الفعل؛ وهو ما استطاع الطروسي تحقيقه حين أضاف إلى القوة والشجاعة، الفكرَ الثوري ممثَّلا في علاقته بالأستاذ كامل حامل الفكر الاشتراكي في الرواية، ثم تتسع الدائرة وتتغيّر محاور الإرسال حين تتحوّل «الشراع والعاصفة» إلى حامل للمعرفة؛ تتّجه إلى القارئ العربي لتنقله من مرحلة العجز والخمول إلى مرحلة القدرة والفعل.

تلك هي أبرز سمات الرواية العربية الواقعية، كما حاولنا تحديدها انطلاقا من النظر في بعض نماذجها المؤسِّسة باعتبار تقدمها الزمني، وبالتالي تأثيرها في الأعمال اللاحقة. إن هناك أهمية كبيرة للأحداث التي ترسم - من خلال ارتباطها ضمن تسلسل تعاقبي وترابط منطقي - بنية الحكاية؛ وهو ما يعضده، على مستوى الزمن، التتابع الخطي للأحداث على خط الزمن ضمن زمن مؤطر هو الحاضر؛ يقدِّم كل ذلك من خلال غلبة استعمال تقنية الراوي كلي المعرفة الذي تنعكس رؤيته في منظور الرواية وتعكسه؛ ثم يكون الاحتفال بمفهوم البطل - باعتباره صانعَ الحدث وموضوعه في الآن نفسه - وسيلة لإخراج تلك الرؤية وإعطائها قواما ملموسا إذ تتجسد في البطل؛ وواضح أن مختلف هذه الخصائص تصب في خدمة هدف أكبر هو النظر إلى الأدب ضمن فهم يربطه بقطبين، هما: المعرفة والتأثير، وما يعنيه ذلك من انتصار للفكرة في الأدب على طريقة انبنائها فيه وأشكال حضورها عبره.

يمكن أن تكون هذه الملاحظات/ النتائج، بحكم صدورها عن النص نفسه، منطلقا صحيحا وقاعدة قوية لجملة أخرى من الاستنتاجات الأشمل، ونحن نتجاوز حدود النص لننظر فيه باعتباره فاعلية تتجاوز بنية انتظام عناصره إلى دلالة ذلك الانتظام. ضمن هذا المنظور تبرز ثلاثة محددات تحكم إنشاء النص وتقبله، هي: المرجع، والكاتب والقارئ. ووفق نمط حضور هذه المحددات في النص، وعلاقاتها به، قوة وضعفا، ووفق علاقاتها فيما بينها داخله، يمكن تحديد أهمية النص ودوره ضمن حركة الحياة الاجتماعية، كما يمكن تصنيفه وإدراجه في هذا التيار أو ذاك، وضمن هذه المدرسة

النص/ المرجع

لعل أهم قضايا الأدب وأكثرها تعقيدا هي قضية علاقته بالمرجع، ونعني بالمرجع هنا الواقع المادي تحديدا، الموجود خارج النص، والذي يمثل ضمن النظرة الواقعية الأساس المادي الذي منه يتشكل النص وعليه يحيل[19].

تتحدد علاقة النص بالمرجع في الواقعية - كما هو معلوم - ضمن مفهوم الانعكاس، الذي يجعل من الواقع أصلا، ومن الأدب صورة لذلك الأصل. بالطبع ليس الأدب مرآة صقيلة تعكس ما يظهر على سطحها من دون إضافة أو تحريف، بل هو - إن صح أنه مرآة - مرآة كثيرة التكسّر والتعرّج، بمعنى أنه إذ يعكس الواقع فإنه يغايره ويفارقه ساعة نقله إلى عالم الإشارات، عالم اللغة.

فالنص يفارق الواقع - مهما كانت حكايته متعلقة بهذا الواقع - بمجرد اندراجه ضمن عالم اللغة، باعتباره خطابا لغويا ونظاما من العلامات، وهو ما يعطيه في الوقت نفسه تميزه واختلافه، هوية ووظيفة، عن الواقع المرجعي الذي يعكسه أو يحيل عليه، إن صح أن ذلك هو ما يفعله حقا.

بهذا المعنى فإن الأدب، وهو يتعامل مع الواقع المرجعي، لا يطلب التماهي معه أو مطابقته، وإنما هو يطلب خلق واقعيته الخاصة من خلال مبدأ مركزي في الأدب هو الإيهام، الإيهام بالواقعي أو الحقيقي من أجل أن يكون هذا العالم الخيالي، أو التخييلي على وجه الدقة، الذي يبنيه مقنعا في ذاته وقادرا - في استقلاليته - على الإيهام بواقعيته.

وضمن مبدأ الإيهام هذا يندرج سعي الأدب الواقعي إلى الاهتمام برسم عالمه التخييلي، من خلال التأكيد على التفاصيل والوصف، وصف المكان والشخصيات، أو من خلال الإيهام بالموضوعية والحياد الذي يتجلى في الحوار مثلا، حين يترك الراوي للشخصيات التعبير بلغتها الخاصة بل وبلهجتها العامية أحيانا، فتبدو كأنها تتحرك أمامنا ونراها من دون وساطة السرد أو تدخل الراوي.

غير أن الرواية العربية الواقعية لم تكن، وهي تتعامل وتتفاعل مع واقع مرجعي مخصوص هو الواقع العربي خلال الخمسينيات، لم يكن تفاعلها ذاك حرا، ولم تكن علاقتها بهذا المرجع أحادية، بل كانت تستند إلى تجربة واقعية عالمية غنية وتراث واقعي واسع، لذلك كان على هذه الرواية الناشئة أن توفّق بين مرجعيتين: المرجع الواقعي الحي من جهة، والمرجعية الواقعية التي حكمت طبيعة التعامل مع ذلك المرجع الواقعي من جهة ثانية. بهذا المعنى كانت الرواية العربية الواقعية، وهي تتحرك بين ضغط الواقع المرجعي، ومقتضيات المرجعية الواقعية، تؤسس لواقعيتها الخاصة، وتفتتح دروبا جديدة لا عهد للرواية العربية بها.

فمن جهة، فهمت الرواية العربية الواقعيةُ الانعكاسَ باعتباره أكثر من مجرد تصوير الواقع ونقله، حين حاولت الجمع بين عكس الواقع والسعي إلى تحليل مختلف ظواهره وكشف تناقضاته من أجل رؤية أكثر إدراكا لحقيقته وفهم أعمق لحركته، كل ذلك في إطار من النقد للواقع القائم وصولا إلى الدعوة إلى تغييره، من خلال قدرتها على أن ترى فيه بديله النقيض.

ومن جهة ثانية فإن هذه الرواية كانت تفهم التغيير فهما مختلفا، فإذا كانت الواقعية الاشتراكية ترى أن التغيير يمر بتحرير البروليتاري وتحقيق العدالة الاجتماعية... إلخ، كانت الرواية العربية الواقعية - وهنا تكمن خصوصيتها وتميزها - ترى أن التغيير يمر بتحرير الأوطان من الاستعمار أولا؛ بمعنى أن هذه الرواية قد جمعت بين المسألة الاجتماعية (الدعوة إلى العدالة الاجتماعية وقضايا الاشتراكية...)، وبين المسألة السياسية (الدعوة إلى التحرر الوطني). هذا التلازم يجد تفسيره في خصوصية الواقع العربي نفسه خلال فترة الخمسينيات، مرحلة صعود حركات التحرر الوطني والدعوة إلى مقاومة الاستعمار.

ففي «الرغيف» تأخذ الدعوة إلى التحرر شكل مقاومة الوجود التركي في بداية القرن العشرين، وفي «الشراع والعاصفة» يتلازم النضال العمالي ضد أبي رشيد «سيد الميناء»، مع النضال الشعبي ضد الاستعمار الفرنسي والبريطاني، وهو الأمر نفسه تقريبا في «الأرض» إذ يتداخل نضال الفلاحين، من أجل أرضهم وحقوقهم، مع النضال ضد حكومة صدقي باشا صنيعة الإنجليز.

بهذا المعنى يبدو حضور المرجع في الرواية العربية التقليدية عامل تخصيص لهذه الرواية أولا، وللواقعية كما تفهمها ثانيا؛ فالواقعية ليست قواعد ثابتة أو مفاهيم مستقرة، إنها كما تقدمها الرواية العربية الواقعية ملاحقة الواقع المتغير، ووقوفٌ على خصوصية كل تجربة، وفهمٌ لحقيقة الواقع، وهجسٌ باحتمالات تطوره في المستقبل.

الكاتب/ النص/ القارئ

تطرح قضية المرجع مسألة القراءة ووظيفة الأدب ودوره في التغيير، تغيير القارئ والواقع معا. ذلك أن الواقعية إذ تسند إلى الأدب وظيفة وتحدد له غاية، فإنها تفعل ذلك في ضوء علاقة الكاتب بالقارئ وعلاقة كل منهما بالنص.

فالقول بأن الرواية الواقعية صاحبة قضية وحاملة رسالة، يحيل على الكاتب ودوره في المجتمع، وهو دور يقوم على التوجيه وبث الوعي، كأن الكاتب يملك قدرة على الفهم والتحليل لا يملكها القارئ، أو أنه قادر على الوصول إلى الحقيقة التي قد تخفى على القارئ فلا يدركها إلا بعد أن يأخذ بتوجيهات الكاتب ويتعلم منه.

هذا الفهم لعلاقة الكاتب بالقارئ يجعل من النص رسالة (Message)، بمعنى أنه وسيلة لغاية أبعد، كما يحتّم أن يكون معناها واضحا بيّنا، وهو المعنى الذي يحدده أو يقصده منشئها. واعتبار النص رسالة تقتضي أيضا أن تحافظ هذه الرسالة على قدر كبير من الوضوح؛ ليتمكن متلقيها من فهمها، ويتم بذلك التواصل بين الكاتب والقارئ. وفي هذا الإطار - إطار الحرص على تحقيق التواصل - يمكن أن نفهم كثيرا من ظواهر الرواية الواقعية عامة والعربية خاصة؛ من ذلك حرص الراوي/ الكاتب على عدم إرباك القارئ (كما في الاسترجاع وطريقة التعامل معه: بأن تم عزله في مقاطع خاصة، وتنبيه القارئ إلى بدايته ونهايته...)، والسعي إلى المحافظة على التواصل مع القارئ وشده إلى عالم الرواية من خلال مبدأيْ التشويق والإيهام بالواقعية...

وفي الإطار نفسه يمكن أن نفهم تأكيد الرواية الواقعية على مفهوم البطل أو الشخصية النمطية، التي تقدمها الرواية باعتبارها القدوة التي على القارئ أن يتعلم منها ويقلدها. هذا التأكيد على البطل الفرد يجد تبريره في تصور المثقف العربي في منتصف القرن العشرين لعملية التغيير التي يراها فعلا فرديا يقوم به أفراد متميزون، مثلما يقوم الكاتب - وهو فرد متميز - بتوجيه الجماهير وقيادتها عبر الأدب.

هذا الفهم المحدد للتغيير، واعتبارُ الكاتب نفسَه فوق الجماهير يفسِّر أيضا هيمنة الرؤية الواحدة والموقع الواحد وإن تعددت الأصوات التي تظل في النهاية مجرد تنويع على الموقع المتحكم في النص، وهو ما يتجلى في هيمنة الراوي كلي المعرفة الذي يحرك الشخصيات والأحداث وفق خطة مسبقة.

ولعل التناقض الأساسي الذي وصلت إليه الرواية العربية الواقعية هو أنها كانت، وهي ترفع شعار التحرير، تمارس في الوقت نفسه الإقصاء وتروِّج للفكر الواحد والرأي الواحد؛ فليس المهم أن تناقش الرواية قضايا الحرية والديموقراطية - وما أكثر دوران هذه المواضيع في الرواية التي تعنينا - لتكون رواية «تحررية» مؤمنة بحق الاختلاف داعية إليه، بل الواجب أن ينعكس ذلك في بنيتها نفسها من خلال تعدد المواقع وتخليها عن الراوي كلي المعرفة مطلق المشيئة الذي يشي بحضور الكاتب كلي المعرفة والناطق بالحقيقة المطلقة! وهو ما يعني من جهة ثانية التخلي عن التفسير الواحد والمعنى الواحد وإعطاء القارئ - في مقابل ذلك - دورا أكبر في الفهم والتحليل من أجل تحقيق فعلي لديموقراطية التعبير.

تلك هي ملامح الرواية العربية الواقعية كما تراءت لنا من خلال تحليل بعض نماذجها، وتلك هي أهم التقنيات التي توسلتها وهي تتحرك بين موضوع مركزي هو التحرير ووظيفة رئيسية هي التربية والتوجيه نشدانا لتغيير القارئ أولا والواقع ثانيا.

هذه الملامح جميعها (موضوعا ووظيفة [illegible])، ومختلف تلك التقنيات التي كانت مع الروايات الواقعية الأولى أمرا مستحدثا في الرواية العربية، سرعان ما تجذرت وتعمقت وأصبحت من ملامح الرواية العربية عامة، بل وتحولت مع رسوخ الواقعية في الأدب العربي إلى تقاليد راسخة وقواعد مجربة وجّهت الإبداع اللاحق وحكمت إنشاءه وتلقيه، إلى الدرجة التي أصبحت فيها هذه القواعد قيودا تعوق الإبداع وتكبله، خاصة مع تغيُّر الواقع والنظرة إلى الأدب، وهو الأمر الذي اعتبرته الأجيال اللاحقة (منذ أواخر الستينيات على الأقل) حدودا تعوق الإبداع وتتعارض مع طبيعته القائمة أصلا على التخطي والتجاوز، والبحث المتواصل عن الفرادة والتميز.ومن هذا المنطلق كان رفض هذه القواعد في ما عُرف بالتيار التجريبي في الرواية العربية.

ثالثا - الاتجاه التجريبي في الرواية العربية

في ضوء هذه التطوّرات، خاصة مع ظهور نمط جديد من الرواية، محّض بعض النقاد مصطلح «الرواية التقليديّة»[20] لوصف الرواية الواقعية التي كانت تمثل نمط الكتابة السائدة، تمييزا لها عن تلك المحاولات الروائية الجديدة، فتحدّثوا عن الرّواية التقليدية لا بمعنى غياب الإبداع أو الإضافة، بل بمعنى انضباط هذه الرواية لشروط البنية التقليدية، وقيامها على جملة من القواعد والقوانين التي تحكم إبداعها وتلقيها على السواء.

قد يوهم هذا التقابل الذي أقمناه بين المحاولات الجديدة في مجال الرواية وبين الرواية التقليدية التي مثلتها الرواية الواقعية، ببعض اللبس فيما يتعلق بعلاقة هذه المحاولات الجديدة بالواقعية؛ إذ قد يفهم من سياق تحليلنا أن هذه الرواية التجريبية قد رفضت مجمل المفاهيم التي مثّلتها الواقعية في ثورتها على نمط الكتابة السائد. والحقيقة أن الأمر يحتاج إلى بعض التوضيح هنا، فمدار الأمر لا يتعلق - فيما نرى - برفض الواقعية، بل برفض فهم سائد للواقعية.

التجريب والواقعية

تبدو الواقعية أهم سمة من سمات الرواية التقليدية؛ وبلغ من شدة ارتباطهما أن أحالت إحداهما على الأخرى؛ إذ يكفي أن نذكر الرواية التقليدية - العربية طبعا - حتى تتبادر إلى الذهن الروايةُ الواقعيةُ، والعكس صحيح أيضا؛ ويعود هذا الارتباط بين صفتي الواقعية والتقليدية - في الرواية - إلى أن الرواية العربية لم تستطع أن ترسي تلك القواعد التي جذّرت مفهوم الرواية في الأدب العربي إلا من خلال مفاهيم الواقعية وتصوّراتها، مما جعل الواقعية ترتبط بتلك القواعد التي عُدّت لاحقا من سمات الرواية التقليدية.

ولما كانت علاقة التجريب بالرواية التقليدية علاقة تقوم على القطيعة والتجاوز، أكثر من قيامها على الاستمرار والتواصل، كان بديهيًا - للوهلة الأولى - أن تقوم علاقة الرواية التجريبية بالواقعية على التوتّر والتنافر. لكن اللافت، فعلا، هو أن هذه المعادلة لا تبدو بهذا الوضوح في نظر أصحاب الاتجاه التجريبي أنفسهم، فهم يعلنون، بقوة، انتماءهم إلى الواقعية واشتغالهم ضمن أُطُرها ومحدداتها؛ فمن صنع الله إبراهيم، وإبراهيم أصلان، وإلياس خوري، وإميل حبيبي، وحيدر حيدر، وجمال الغيطاني... إلخ، إلى الجيل الجديد الذي يضيق المجال عن الإحاطة بأبرز رموزه[21]؛ يؤكّد الجميع[22] انتماءهم إلى الواقعية واشتغالهم ضمن أطرها، مما يجعل التجريب بذلك أدبا واقعيا لا يتبرأ من واقعيته ولا يبرأ منها.

هنا تطرح مسألة الواقعية من جديد في فهمها وتحديدها، إذ يبدو أن مدار اللبس في العلاقة بالواقعية عائد إلى فهمها فهما مختلفا بين أصحاب الرواية التقليدية وأصحاب التيار التجريبي.

فُهمت الواقعية مع الجيل الأول من الواقعيين (جيل نجيب محفوظ) على أنها أسلوب أكثر مما هي موقف، بمعنى أنها في الأساس جملة من القواعد والقوانين التي تحكم العملية الإبداعية، وتطالب الكاتب بالالتزام بها والصب في قوالبها، وفي هذا الإطار تحددت جملة من المسلّمات التي ظُن أنها خارج إطار المراجعة أو إعادة النظر (مفهوم الحبكة، والزمن المطّرد، ومقولة البطل... إلخ). ولكن تطور الواقع العربي وتحوّلاته - المأساوية غالبا - التي كشفتها هزيمة العام 1967 أوصلت هذه «الواقعية القواعدية» إلى حافة الأزمة عندما عجزت عن التقاط الواقع الجديد ومواكبة تحوّلاته المتسارعة.

وإذا أخذنا بفهم بارت للأزمة - في مجال الإبداع الأدبي - نرى أن هذه «الواقعية» قد وصلت فعلا إلى حافة الأزمة مع أواخر الستينيات، يقول بارت: «الأزمة تكون عندما يكون الكاتب مضطرا إما إلى الاجترار وإما الانقطاع عن الكتابة، أي عندما يجد نفسه أمام خيارين حاسمين: إما أن يكرر ويجتر وإما ينسحب»[23]؛

فالالتزام بالقواعد المجرّبة والسير في الدروب المطروقة لن يوصل الكاتب إلا إلى الاجترار والتكرار، خاصة إذا كان شاهدا على لحظة تحوّل حقيقية في الواقع والمجتمع. ولأن الواقع الجديد كان يتفلّت من هذه القواعد ويرفض التشكّل ضمن خاناتها؛ كان على الكاتب إما أن يخرج عن هذه القواعد وإما أن ينقطع عن الكتابة.

ويبدو أن نجيب محفوظ نفسه قد وعى هذه الحقيقة بقوة عندما قال: «إن خلاصة موقفي الآن [بداية السبعينيات] هو أن فن الرواية أصبح وسيلة غير صالحة للتعبير عن العصر... هذا هو رأيي الشخصي (...) والسبب هو أن الرواية التي كنتُ أكتبها، حتى الثلاثية، هي الرواية بمعناها التقليدي، وهذا النوع من الرواية لا يستقيم أمره إلا في مجتمع مستقر واضح الملامح، لا في مجتمع يتعرّض للتغير في كل لحظة»(24).

إن إعلان محفوظ موتَ الرواية، بسبب عجزها عن قول حاضرنا المتغيّر أو التعامل معه، يستند إلى فهمه الخاص للرواية، فهو لا يراها ممكنة إلا على الشكل الذي قدّمه والذي سمّاه «الرواية التقليدية». ولكن إذا كانت هذه الرواية التقليدية عاجزة عن الاستمرار في ظل الواقع الجديد، لماذا لا ندعو إلى رواية جديدة بدل الدعوة إلى موت الرواية بشكل عام؟

يبدو أن محفوظ وجيله لم يكونوا قادرين على طرح مثل هذا السؤال، أو البحث في وسائل إخراج الرواية التقليدية من أزمتها؛ لأنه لم يكن في مقدورهم التفكير في الرواية إلا من خلال تصوّرهم المستقر والمسبق عنها، وهو تصوّر نما واستقر في ظل الواقعية - أو ما فهموه منها - باعتبارها جملة من الضوابط والمحددات التي يؤطِّرها مفهوم الانعكاس ونقل الواقع المرجعي، بما هي شكل أو جنس أدبي مستقر ونمط محدد من الرواية له شروطه وآلياته الثابتة وربما الأبدية.

عندما حاولت «الرواية الجديدة» الخروج عن تلك القواعد والمحددات، لم يكن روادها يرون في ذلك خروجا عن حقيقة الواقعية وتصوراتها، بل كانوا يعتبرون ذلك خروجا عن الرواية التقليدية، أي عن فهم معيّن للواقعية ونظرة تحصرها في جملة من القواعد والقوانين الجامدة. بل إن رفض الرواية التقليدية عُدَّ في نظر رواد التيار التجريبي انسجاما مع طبيعة الواقعية في محاولتها الدائمة لملاحقة الواقع المتغيّر، وما يعنيه ذلك من ضرورة إبداع أشكال جديدة للتعامل مع الواقع الجديد؛ وهم يلتقون في ذلك مع ما ذهب إليه كُتّاب «الرواية الجديدة» في فرنسا والذين اعتبروا أن إبداع أشكال جديدة إنما هو من جوهر الواقعية نفسها. يقول ميشال بوتور (M. Butor)، أحد كتّاب الرواية الجديدة ورموزها البارزين في فرنسا: «إن الابتكار الشكلي في الرواية بعيد كل البعد عن مناقضة الواقعية كما يتخيل ذلك كاتب قصير النظر، وهو الشرط الذي لا غنى عنه لمزيد من الواقعية»(25).

فالواقعية، كما فهمها الجيل الجديد، كانت تؤسس لعلاقة جديدة بالمرجع وفهم مختلف للواقع لا يدور حول مفهوم الانعكاس - بما هو عكس آلي للواقع المرجعي - ذلك أن «محاكاة الواقع عبر نظام لساني مّا يُعدّ ضروبا وأنماطا قد يكون أشدّها واقعية ذاك النمط الذي لا يدّعي - بأي وجه من الوجوه - دقة فعلية في تصوير الواقع المرجعي الخارجي»(26)، كما يؤكد أحد رموز التجريب من الجيل الجديد.

ليست المسألة رفضا للواقعية، إذن، ولا تخليًا عنها، وإنما يتعلق الأمر بنشوء وعي حاد لدى الجيل الجديد، بخصوصية اللحظة التاريخية، وتغيرات الواقع العميقة والمتسارعة، التي تفرض علينا - إذا ما أردنا أن نكون واقعيين حقا - إعادة النظر في فهمنا للواقعية، من خلال اعتبارها «نظرة إلى العالم» لا مجرد جملة من القواعد والقوانين الفنيـة والجماليـة التي تظل محكومة بحركة الواقع وهموم لحظتها الراهنة.

التجريب الروائي، في ضوء ما تقدم، هو فهم جديد للواقعية، ومحاولة للإمساك بالواقع المتغير، إنه ذلك التحوّل أو الانعطاف الذي سارت فيه الرواية العربية منذ أواخر الستينيات بسبب تلك التحوّلات العميقة التي شهدها المجتمع العربي، والتي كانت هزيمة العام 1967 حدثا مفصليا فيها، وما تلاها من تطورات لم تكن أقل منها كارثية (اتفاقات «السلام»، والحرب الأهلية في لبنان، وهجمة القيم الاستهلاكية، وسقوط المشروع القومي وانكشاف هشاشة خياراته، وضياع الأمل العام في التحرير واستعادة فلسطين ... إلخ). كل هذه التحولات طرحت بإلحاح أسئلة كثيرة عن جدوى الكتابة الروائية السائدة التي مثّلها بشكل أساسي نجيب محفوظ وجيله؛ والتي بدت أنها وصلت إلى مرحلة من التشبّع غدت معها عاجزة عن الاستمرار والإضافة، أقرب إلى كتابة التكريس، في سعيها - بوعي أو من دون وعي - إلى الانصراف غالبا عن الواقع الجديد وتجاهله وهي تعيد إنتاج القيم الجمالية والفنية القديمة نفسها التي أنتجها واقـع مختلـف، ممـا جعلها عاجـزة عن الإمسـاك بنبض الواقع المتغير وتحوّلاته المتسارعة.

لكل ذلك فقدت الرواية، في شكلها التقليدي، مشروعيتها في نظر الجيل الجديد، فلم يعد ممكنا الحديث عن البطل الإيجابي، أو عن الأدب المتفائل المبشّر بالمستقبل... في ظل واقع فقد فيه الإنسان كل أولوية باعتباره صانع التغيير وغايته، كما لم يعد مقنعا الحديث عن الزمن المتّسق والمنتظم في الرواية، أو عن البناء المترابط والحبكة التي تنعقد وتنحل بالتدريج... في ظل واقع بدا مهشّما وفاقدا لأي معنى أو منطق؛ كما لم يعد استعمال الراوي كلي المعرفة مبررا في ظل واقع مُربِك ومُحيِّر، بدا فيه الفرد/ الكاتب عاجزا عن الفهم والتحليل، مدهوشا أمام الحقائق.

أمام هذا الواقع الجديد الذي غدت فيه النماذج الجاهزة عاجزة عن استيعاب هذه التحولات، كان لا بد من نص جديد وكتابة مختلفة، وإن كانت هذه الكتابة تتحدد في كونها ارتماء في المجهول فقط، لتكون سؤالا مفتوحا ورفضا لأشكال الكتابة السائدة.

الاتجاه التجريبي في الرواية العربية، إذن، حركة واعية وموقف نقدي من الذاكرة الثقافية والأدبية على السواء، بمعنى أنه لم يكن عاصفة هبت في يوم صحو، وإنما كان مرتبطا بمسيرة الرواية العربية، ومتعلقا بتغيرات الواقع وتحولاته العميقة منذ أواخر الستينيات؛ وليس همّ التجريب بهذا المعنى، هو الخروج عن القواعد والتقاليد الروائية السائدة، ولكنه الرغبة في أن يكون إزاء الكون، الرغبة في خلخلة الجاهز من الوعي ومن الكتابة.

مظاهر التجريب

ربما كان تنوع اتجاهات التجريب، وتميز كل تجربة بسمات خاصة، بل ربما كانت طبيعة التجريب نفسه بوصفه - أساسا - رفضا وتمردا، سببا في أن يكون تحديد ملامح عامة للرواية التجريبية أمرا عسيرا، إن لم يكن متعذرا، لكن ذلك لا ينفي من جهة ثانية، إن نحن نظرنا إلى هذا النتاج باعتباره نصا واحدا، وجود كثير من التقاطعات بين النصوص التجريبية، تقاطعات تمثِّل ثوابت بنيوية في هذه النصوص، وسمات مشتركة بينها، ويمكن من خلالها تمييز الرواية التجريبية عن الرواية التقليدية، وبالتالي وضع ملاحظات أولية حول ملامحها العامة وأبرز مميِّزاتها البنيوية والتشكيلية والدلالية.

يؤكد النص التجريبي على مفهوم أساسي أو مقولة مركزية هي مقولة الحرية، فالرواية التجريبية هي رواية الحرية بامتياز، لا من خلال دعوتها - على مستوى «المضامين» أو «التيمات» (Thèmes) - إلى الحرية، ونقدها مختلف أشكال القمع والقهر فقط، بل أيضا من خلال ممارسة الرواية -على مستوى بنيتها الداخلية - مفهوم الحرية عبر انفتاحها على مختلف أشكال الكتابة، ورفضها تلك القواعد والضوابط التي استقرت حول الرواية كتابة وتقبلا.

في ضوء هذا الفهم، تتحدد الرواية التجريبية باعتبارها فضاء حرا، وممارسة منفتحة للكتابة، تدعو قارئها إلى التعامل معها بنفس هذا الانفتاح والحرية، لتخرج بهما ومعهما، من دائرة السائد والمكرور، إلى فضاءات بكر ووجود جديد؛ من هيمنة الصوت الواحد والمعنى الواحد إلى آفاق أرحب تعيد إلى الأشياء وهجها، وإلى العالم نضارته؛ إذ تراه في تعدديته وغناه، وتحاوره انطلاقا من أسئلة جديدة ومختلفة، تنبع من عالم الرواية التخييلي لا من خارجه، وتتحدد ضمن شروط تفرضها طبيعة النص الروائي، باعتباره نصا أدبيا له استقلاله، بنية وطبيعة، على الرغم من كل علاقاته بالمرجع.

ويمكن أن نحدد بعض ملامح انفتاح النص التجريبي في مستويات مختلفة، تندرج ضمن العلاقة بالرواية التقليدية، التي تعبُر منها - إذ تتجاوزها - إلى مساءلة نظرية الأجناس الأدبية، مدفوعة في ذلك برغبةِ خلخلة تلك التقسيمات التقليدية سعيا إلى إبداع نص جامع، يداخِل بين مختلف الأجناس ويتجاوزها في الآن نفسه تحقيقا لجمالية جديدة وشعرية بديلة، تقوم على الانفتاح والتعددية، وتؤكد تفاعل النصوص وجدل الإبداع والذاكرة.

في ضوء هذه الملاحظات حول انفتاح النص التجريبي، وممارسته – على مختلف مستوياته - الحرية في مختلف تجلياتها وأشكالها، يمكن أن نحدد بعض أوجه هذا الانفتاح، في النقاط الآتية:

البنية المنفتحة

يشمل انفتاح البنية خروج النص التجريبي عن محددات الرواية، كما بلورتها، إبداعا وتلقيا، المرحلة السابقة التي مثلتها الرواية الواقعية؛ ويمكن أن نجمل مظاهر انفتاح النص التجريبي في مستوى بنيته ومكوناته الداخلية في العناصر التالية:

1 - تكسير الزمن[27]:

تخرج الرواية التجريبية عن مفهوم الزمن الخطي التعاقبي الذي كان دعامة أساسية في الرواية التقليدية؛ ففي «الزيني بركات»[28]، لجمال الغيطاني، يتخذ الزمن مسارا دائريا حين تنتهي الرواية في اللحظة التي بدأت بها، وهي دائرية تأخذ دلالة خاصة ومحددة في الرواية، خاصة إذا ربطنا بين زمن الكتابة (هزيمة 1967) وزمن الحكاية (هزيمة مصر المملوكية أمام العثمانيين في العام 1516)، فيبدو الزمن العربي، في ضوء هذه الدائرية، حلقات متتالية من القمع والهزائم في مساره الدائري الذي لا يتقدم، وإنما يعيد إنتاج نفسه وفق شروط كل مرحلة.

أما في «رامة والتنين»[29]، لإدوار الخراط، فيختفي المنطق الزمني التعاقبي كليا، حين يصبح الزمن، في تشكله وحضوره، مرتبطا بوعي الشخصيات وإحساسها به. ويتحول الزمن من خلال تقنية تيار الوعي وحركة الذاكرة، من زمن خارجي تسلسلي إلى زمن داخلي يرتبط بحالة ميخائيل (الراوي/ الشخصية) النفسية، وعلاقته بالحدث الذي يرويه ويبئِّره.

وفي رواية «ذات»[30]، لـ صنع الله إبراهيم، التي تقوم على الجمع بين نمطين في الكتابة هما السرد الأدبي والتقرير الصحافي، فقد أدى تناوبهما إلى انقطاعات زمنية متكررة، بسبب استقلال كل قسم من المقاطع: السردية من جهة، والتوثيقية الصحافية من جهة ثانية، بزمنيته الخاصة وتعامله مع الزمن تعاملا مختلفا.

تشظي الزمن في هذه الروايات أو تكسّره، وخروجه عن المنطق التسلسلي الخطي، لم يكن يعني رفض مقولة الزمن في ذاتها، أو غياب أي منطق يحكم حضور الزمن في الرواية وتعاملها معه، وإنما كان يعني تأكيد الرواية التجريبية على المنطق الداخلي للزمن في علاقته ببقية المشكِّلات السردية في الرواية، بمعنى أن الزمن، وهو يخرج عن التتابع والتعاقب، يخلق في الآن نفسه إيقاعه الداخلي وبنيته الخاصة التي ترتبط في تشكلها ودلالتها بوظيفتها في الرواية وموقعها من البنية الكلية لها.

إن الزمن الروائي، كما يبدو في هذه الروايات، بنية تحدث الآن، لها خصوصيتها ومنطقها الداخلي الخاص، وعلى هذا الأساس يجب التعامل معها، أي باعتبارها أحد مستويات البنية الكلية للرواية، فيها تجد معناها ومن خلالها تحقق دلالتها.

2 - تراجع أهمية الحبكة التقليدية

تتعلّق الحبكة - مثلما ذكرنا سابقا - بتطور الفعل في الرواية، وتتحدد من خلال طبيعة الأحداث وشكل ترابطها وعلاقاتها فيما بينها، بمعنى أن الحبكة تتحدد بالدرجة الأولى في مستوى الحكاية، بل هي تمثل البناء الذي تتخذه الحكاية، والشكلَ الذي تنبني داخله؛ وهو ما يجعل الحديث عن الحبكة حديثا في شعرية الحكاية لا في شعرية الخطاب.

من هذا المنطلق يمكن أن نفهم سعي الرواية التجريبية إلى الخروج عن مفهوم الحبكة، وهو سعي يندرج ضمن التأكيد على شعرية الخطاب لا على شعرية الحكاية، فلم يعد الحدث - بمعناه التقليدي - هو بؤرة

السرد ورهانه الأول، ولا تطورُ الفعل هو الهيكل الذي تتشكل ضمنه الرواية، فيشد أجزاءها ويؤلف بينها ويعطيها - بالتالي - بناءها الخاص. وكفت الرواية بذلك عن أن تكون مجرد حكاية، تجد تبريرها وغايتها فيما ترويه فقط، ومن خلاله تمد جسور التواصل مع القارئ عبر التأكيد على مفاهيم التشويق والإيهام بالواقعية.

وبهدم الحكاية، أو تراجعها في أحسن الأحوال إلى المرتبة الثانية في تحديد روائية الرواية، غابت عناصر الحبكة أو كادت، وخرجت الرواية من حيث بناؤها عن حدود تلك المعادلة: تمهيد، وعقدة، وحل؛ وبالتالي لم تعد الرواية تقوم - بالضرورة - على حدث محدد يتطور ليصل إلى غايته التي تمثّل اكتمال الحكاية، وبالتالي مؤشرا على نهاية الرواية أيضا؛ ففي «رامة والتنين»، مثلا، يغيب التمهيد بمعناه التقليدي، إذ لا نجد تقديما للشخصيات أو تعريفا بها، وهي تظهر أمامنا تباعا في بداية الرواية، ذلك التقديم الذي كان يشغل في الرواية التقليدية حيزا مهما، ويستقل بسماته التشكيلية والبنائية الخاصة كقيامه بشكل خاص على انتشار ظاهرتي الوصف والاسترجاع). كما لا نظفر في «رامة والتنين» بوصف للإطار أو تمهيد لانطلاق الأحداث، إذ لا تبدأ الرواية بحالة من التوازن أو بوضع مستقر يتم فيما بعد تشويشه إعلانا عن انطلاق العقدة، وإنما تنطلق الرواية وقد أخذ الوهن يدب في علاقة ميخائيل ورامة، وهي الوضعية التي تستمر على امتداد الرواية، وبها تنتهي أيضا.

أما فيما يتعلق بالنهاية أو الحل، فالروايات الثلاث تنتهي من دون أن تصل إلى «الحل» الذي يكون عادة عودة إلى حالة التوازن من جديد، فتنتهي «رامة والتنين» مثلما بدأت من دون أن تصل علاقة رامة وميخائيل إلى نهاية واضحة، وتنتهي «ذات» من دون أي تغيير في وضعية «ذات»، الشخصية الرئيسية في الرواية، بل إن الأسئلة الكثيرة التي أرّقت ذات تظل معلّقة ولا تجد إجاباتها مع نهاية الرواية. وكذلك تنتهي «الزيني بركات» في شكل بداية جديدة تشير إلى إمكان تكرار ما حدث إلى ما لا نهاية.

هذه النهاية المنفتحة، في مختلف الروايات، تؤكد أمرين أساسيين: فهي تشير من جهة إلى أن الحبكة، وبالتالي الحكاية، لا تمثّل رهان السرد، الذي يتوقف فتنغلق الرواية من دون أن تبلغ الحكاية نهايتها المفترضة أو المنتظرة التي يتطلبها البناء التقليدي(31)، وهو ما يعني أن هذه الروايات لا تقوم على الحدث الذي تمثله الحكاية ولا على الحبكة، وإنما على الحالة، وهي التي تتجاوز مفهوم التطور القائم على التعاقب الزمني إلى التأكيد على مفهوم التبلور. بمعنى أن السرد لا يتقدم راسما مسار تطور الحدث، وإنما يتقدم في اتجاه مزيد من معالجة «التيمة» (Thème) التي تطرحها الرواية وتعميقها.

ففي «الزيني بركات» نكون أمام عالم كابوسي تتحدد فيه الشخصيات باعتبارها مجالا لعمل البصاصين وعيون زكريا بن راضي، وفي «رامة والتنين» نكون أمام تجليات مختلفة لجدلية الأنا/ الآخر التي تظل علاقة طرفيها متذبذبة بين قطبي ثنائية القبول/ الرفض، وهي الثنائية التي تعطي في النهاية الحياة معناها وتنتشلها من العبث واللامعنى، أما في «ذات» فنكون أمام لحظة تحول أساسية في تاريخ المجتمعات العربية، من تجربة التحرر الوطني والخيار الاشتراكي، إلى تجربة الانفتاح وهجمة القيم الاستهلاكية وحلم «اللحاق بركب الحضارة».

ومن جهة ثانية تشير تلك النهاية المنفتحة إلى تحول في التعامل مع الأدب وفهمه، فالنهاية المنفتحة التي تعني غياب «الحل»، تشير إلى تخلي الروائي التجريبي عن تلك النزعة التبشيرية التربوية التي كانت تحكم الرواية التقليدية، ذلك أن عنصر «الحل» الذي يمثِّل موئل السرد، عادة ما يكون معبرًا عن رؤية الراوي/ الكاتب الذي يحاول طرحها على القارئ وإقناعه بها؛ أما الروائي التجريبي فلا يطلب استجابة مباشرة من القارئ، أو قبولا بالموقف والنظرة التي يحددها ويدفع السرد في اتجاهها بعناية، بل يترك للقارئ إكمال الصورة، وإبداع الفهم الذي يراه مناسبا في إطار نظرة مختلفة للأدب تقوم على الإيمان بالقراءة المنتِجة والتعامل الخلاق الواعي مع المقروء.

3 - التخلي عن مفهوم البطل

ترتبط مقولة البطل ارتباطا قويا بفكروية الرواية التي كانت واضحة وصريحة في الرواية التقليدية، وبموقف الراوي/ الكاتب القابع خلف شخصياته والمتحكم في مصائرها وتحديد اقتناعاتها ومواقفها؛ فالبطل الإيجابي - وكذلك السلبي ولكن بشكل عكسي - يمثل مواقف الكاتب ويجسِّد اقتناعاته ورؤاه، لذلك كان هذا البطل الإيجابي في الرواية التقليدية شخصية مثالية تتصف بكل الصفات الإيجابية، من شجاعة وصدق وطيبة وشهامة... إلخ، وهو ما يؤهلها - عندما تنطق بمواقف الكاتب - لأن تكون أكثر إقناعا وتأثيرا في القارئ الذي يتماهى معها ويُسقط عليها آماله وآلامه.

أما الرواية التجريبية فتحاول دفع القارئ إلى أن يتعامل معها ومع ما تقدمه، تعاملا نقديا لا يقوم على طلب المماهاة بين القارئ والشخصية (البطل)، وإنما على تأكيد مسافة الاختلاف التي هي مسافة الوعي والنقد. فليست القراءة التي تؤسس لها الرواية التجريبية هي تلك القراءة التي يطابق فيها القارئ بين عالمه وعالم الرواية من منطلق عاطفي يغيّب الواقع، إذ ينظر إليه نظرة لا تاريخية تراه بمعزل عن خصوصية كل تجربة وتَميُّزِها.

غياب البطل بهذا المعنى، مرتبط إذن بغياب الراوي - ومن خلفه الكاتب - كلي المعرفة، الذي يجعل من البطل ممثلا لأيديولوجيا الرواية، ذلك أن هذا البطل الفرد، صورة لواحدية الموقع التي تحكم الرواية، وتعبير عن تلك النزعة التبشيرية التربوية التي تختزل الصراع إلى صراع بين خير مطلق وشر محض، طلبا للتأثير الانفعالي ودغدغة المشاعر.

وإذا كانت فترة الخمسينيات والستينيات تجعل اعتماد الرواية التقليدية تقنيةَ البطل أمرا مبررا ومفهوما، في ظل الإيمان بالإنسان الفرد، والتنظير للقائد الملهم... إلخ، فإن فترة ما بعد الستينيات شهدت تغيرا واضحا في اتجاه الإيمان أكثر بالتغيير الجماعي، خاصة بعد أن أثبت التغيير الفوقي والقرار الفردي فشله الذريع في تحقيق أي نجاحات، وعجزه عن الاستمرار والتواصل[32].

ومن جهة ثانية فقد شهدت فترة ما بعد الستينيات مزيدا من تهميش الإنسان و«تهشيمه»، وإفقاده كل أولوية، بأشكال لم يسبق لها مثيل؛ إذ تواصلت سلسلة القمع والقهر متعدد المستويات والأشكال (كما

في رواية الزيني بركات)، وفقد الإنسان في مجتمع «الانفتاح» مركزيته باعتباره «غاية التقدم»؛ ليصبح مجرد رقم في اقتصاديات الشركات الكبرى، ومستهلكا فعليا أو محتملا لبضائعها (كما في رواية ذات)؛ وهو في علاقته بالآخرين، جزيرة معزولة وقلعة مغلقة، يعيش غربة مضاعفة وراء حيطان عزلته العالية (كما في رواية رامة والتنين).

في ظل هذا الواقع الجديد، الذي فقد فيه الإنسان كل أهمية، كان غياب البطل في الأدب (الرواية) أمرا مفهوما؛ إذ ما معنى أن تتحدث الرواية عن البطولة في زمن اللابطولة، عن الإنسان المريد القادر الفاعل، في زمن فقد فيه الإنسان إنسانيته.

بهذا المعنى قلنا - منذ البداية - إن الرواية التجريبية كانت تعبِّر، من خلال خروجها عن التقنيات الروائية التقليدية، عن وعيها بتغير الواقع، وبالتالي ضرورة تغيير طرق التعامل معه أدبيا، وهو ما يحقق للرواية واقعيتها أكثر مما تحققها تقنيات كانت في فترة ما ذات فاعلية ودلالة كبيرتين، ولكنها صارت في ظل ظروف جديدة مختلفة، فاقدة لكل معنى، وما الإصرار عليها للتعامل مع الواقع الجديد، إلا علامة على اللاتاريخية واللاواقعية مهما ادعى الأدب الذي يتشبث بها عكس ذلك.

4 - الحوارية

ترتبط الحوارية (Dialogisme) بمنظور الرواية ووجهات النظر المختلفة داخلها، وهي تتجاوز كونها مجرد تقنية، لتكون فهما جديدا للأدب يؤكد على قبول الآخر ونسبية الحقيقة. وإذا كان المنظور في الرواية التقليدية يكشف رؤية الراوي/ الكاتب الذي يمارس فعل السرد من موقع الراوي العارف العليم، فإنه يكشف في الآن نفسه تصور هذا الراوي للحقيقة، حين يرى نفسه ممتلكا لها ممسكا بناصيتها، ويتعامل معها باعتبارها أمرا واضحا ومحددا ومحسوما، كأن تلك المعرفة المطلقة تخوله امتلاك حقيقة العالم الذي يروي عنه، فيصادر خطاب الشخصيات وحقها في الكلام من جهة، ووعي القارئ وفاعليته من جهة ثانية. ويتقدم السرد، في ضوء هذا الفهم، مؤكدا واحدية الموقع الذي يحكمه، ومطالبا القارئ - من خلال رغبة التأثير فيه، وعدم تخييب توقعه أو إرباكه - بالتماهي مع ذلك الموقع والقبول بالرؤية التي يقدمها.

أما في الرواية التجريبية التي تؤكد على مفهوم الحوارية، فينزل الراوي/ الكاتب عن عرشه في اتجاه ممارسة ديموقراطية السرد، لينهض النص على تعدد الأصوات والرؤى بدل الواحدية والإقصاء، وهو ما يعطي القارئ - بالتالي - موقعا جديدا ضمن عملية القراءة، من خلال منحه حرية أكبر في الموازنة والمقارنة بين مختلف الرؤى والمواقع.

في رواية «ذات» تتجلى الحوارية من خلال القسم التوثيقي في الرواية، وهو القسم الذي تكوّنه جملة من الأخبار الصحافية المقتطعة من الجرائد العربية والأجنبية. تعبر تلك الأخبار عن مواقف ساسة ومعارضين ومثقفين ورجال دين... إلخ، مما يجعلها تعبيرا حقيقيا عن تعدد المواقف والرؤى في الواقع؛ وقد أقامت الرواية بين هذه الأقوال والمقتطعات حوارا من خلال ترتيبها وعرضها بشكل معين جعل بعضها يرد على

البعض الآخر فيؤكده أو يعارضه بطريقة عكست ديموقراطية السرد؛ إذ يَهِبُ لكل طرف الحديثَ دون تعليق أو تدخل.

أما في «الزيني بركات»، فيبدو حرص الرواية على التخلي عن موقع الراوي العليم المتحكم في السرد، والذي يعكس واحدية الموقع، في اعتماد تقنية تعدد الرواة بشكل مبالغ فيه، رواة لا يمثلون مجرد أصوات للموقع الذي يوجه السرد، وإنما يمثلون رؤى ومواقف مختلفة تشي بتعدد المواقع التي يصدر عنها السرد في الرواية. نجد في الرواية حضورا للراوي الشاهد الذي يمثله الرحالة البندقي فياسكونتي، وهو يروي مشاهداته في مقاطع تمثل مجتمعة جزءا مهما من الرواية (42 صفحة)؛ ولأن هذا الرحالة غير مشارك في الحكاية التي يروي، إضافة إلى أنه غريب عن العالم الذي يخبر عنه، كان إدراكه الأحداث وموقفه منها مختلفا عن بقية الشخصيات التي كانت طرفا فيما يجري، والتي يتحدد موقفها وفق موقعها في الحدث.

في مقاطع أخرى من الرواية يظهر الراوي الخارجي الذي يروي حكاية غير مشارك فيها مستعملا الرؤية من الخلف، لكن اللافت للانتباه في «الزيني بركات» هو أن حضور هذا الراوي الخارجي بوصفه متكلما - من خلال الخطاب المسرود واستعمال ضمير الغائب - لم يعكس حضوره كمبئِّر بالضرورة، إذ هو يترك أمر التبئير للشخصية في أحيان كثيرة، أو هو يستعمل منظورها ورؤيتها وإن كان يروي عنها بضمير الغائب.

الشكل الثالث للراوي الذي نجده في «الزيني بركات» هو الرواي/ الشخصية، وذلك حين يختفي الراوي الخارجي ويترك أمر السرد للشخصيات كليا من خلال الخطابات المختلفة التي ترسلها هذه الشخصيات وتتجه بها إحداها إلى الأخرى داخل الرواية؛ و[illegible]ف هذه الخطابات في الرواية بحيث يمكن تصنيفها إلى خمسة أصناف، وفق طبيعتها ووظيفتها، وهي: الرسالة، والتقرير (الذي يرفعه البصاصون إلى رئيسهم ابن راضي)، والمرسوم السلطاني، والنداء (إعلام العامة)، والخطبة. مختلف هذه الخطابات التي تحمل مواقف أصحابها ورؤاهم، تعبر عن تعدد في المواقف وتنوع في المواقع داخل الرواية.

أما «رامة والتنين» فقد عمدت إلى رفض مفهوم الراوي العليم، من خلال إسناد فعل الرواية إلى ميخائيل، وهو راو/ شخصية متشكك في كل شيء لا يؤمن بحقيقة ثابتة وليست له مبادئ واضحة يعيش عليها أو يدافع عنها؛ فوضع كل شيء موضع سؤال: علاقاته بالآخرين، حبه لرامة، حياته ومعناها، وجوده في هذا العالم وغايته... إلخ. لهذا كان ميخائيل نقيضا للراوي العليم العارف كما تحدد في الرواية التقليدية، وبذلك خرجت «رامة والتنين» في علاقتها بقارئها من تلك العلاقة القائمة على تقديم حقيقة أو فكرة جاهزة يُطلب إلى القارئ الأخذ بها، إلى علاقة تشرك القارئ في الحيرة أمام العالم، وتنبهه إلى نسبية الحقيقة وقدرتنا جميعا على امتلاك بعض تحققاتها الممكنة، من خلال ذلك السعي نحوها.

فالقارئ في الرواية التجريبية لا يؤدي دورا معدا له سلفا، وإنما يتخذ حضوره فيما يقرأ فاعلية أكبر يكون فيها قادرا على التحليل والمقارنة والاختيار. وهو ما يعني أن المعنى في الرواية التجريبية ليس جاهزا أو ثابتا أو واضحا أو نهائيا؛ بل هو متعدِّد متحوّل، يكون القارئ طرفا مهما في تعيينه والوصول إليه.

تؤكد مختلف الملاحظات السابقة أمرا غاية في الأهمية يتعلّق بسمة أخرى أساسية من سمات الرواية التجريبية، ونعني فهم الانعكاس وتعامل الرواية معه وممارسته. فالرواية التجريبية تمثل - في ضوء النماذج التي ذكرنا - تجاوزا لمفهوم الانعكاس بمعناه البسيط أو التبسيطي، ومحاولة لإعادة النظر في علاقة الأدب بالمرجع، أيّا كان شكل هذا المرجع أو هويته (المرجع النصي أو الواقعي).

فما عاد المرجع يتحدد باعتباره عالما أو بنية جاهزة ثابتة، لا تحتاج إلا إلى محاكاتها ونقلها في الأدب، وإنما أصبح هذا المرجع (الواقع) بنية متحوّلة متحركة، عصية على التحديد والنقل كما على الفهم والإدراك. وإذا ما انتقل هذا المرجعي إلى عالم الأدب فإنه لا يأخذ هوية جديدة فقط - هي هويته الأدبية التخييلية - وإنما يأخذ بنية جديدة أيضا، إذ يندرج ضمن بنية النص الأدبي، بمعنى أن الرواية إذ تتعامل مع الواقع فإنها تتجاوز مفهوم «النقل» إلى إعادة خلق هذا المرجعي وبنائه وفقا لمنطق الرواية الخاص. نحن لا نتحدث في الرواية التجريبية عن عكس أو نقل للواقع، بقدر ما نتحدّث عن جدل وحوار بينها وبين الواقع الذي تتفاعل معه بكل ما في الكلمة من معنى.

فظواهر من قبيل تكسير الزمن أو هدم الحكاية أو البنية المنفتحة... إلخ، لا تعني تغير الواقع وضرورة تغيير وسائل تعاملنا معه أدبيا فقط، ولكنها تعني أيضا أن هذا الواقع بنيةٌ معقّدة متداخلة، متراكبة الطبقات والمستويات، تعجز تلك البنية الروائية التقليدية عن الإمساك بها أو التعامل معها. لذلك كانت بنية الرواية التجريبية، كما يرى الخراط: «أكثر تركيبا وأكثر تعقيدا، وبالتالي أكثر فاعلية وأكثر قربا وتأثيرا فيما يسمى الواقع»(33).

من هذا المنطلق الجديد في فهم الانعكاس، يصبح مفهوم الحوارية تعبيرا عن عجز الانعكاس بمعناه التبسيطي عن تجاوز الواقع القائم، وتحوّلِ الأدب المستند إليه إلى أدب يكرّس السائد ويعيد إنتاجه؛ ذلك أن الرواية التي تنهض على أحادية الصوت وواحدية الموقع، وتمارس هذه التقنية/ الرؤية على مستوى بنيتها ودلالاتها، إنما هي رواية تكرس الواقع القائم، وتتماهى - بالتالي - مع خطاب السلطة (بمعناها الواسع)، إذ تنتج هي نفسها خطابا سلطويا أحاديا.

الرواية الحوارية - بهذا المعنى - روايةُ الرفض والتغيير، فهي لا تنقل الواقع أو تعكسه (الواقع العربي الذي يميزه غياب الحرية والديموقراطية...)، وإنما تقوم علاقتها به على المعارضة والتحويل، فتكون بنيتها الحوارية موقفا من الواقع القائم ورفضا له، بقدر ما هي دعوة إلى واقع جديد ورؤية بديلة. وبذلك يتجاوز خروجُ الرواية التجريبية عن الرواية التقليدية وتقنياتها وقواعدها حدودَ الرفض السلبي، ليكون تعبيرا عن وعي حاد وعميق بتغير الواقع وتحوله من جهة، وموقفا من هذا الواقع ورفضا له من جهة ثانية.

إذا كان رفض الرواية التجريبية يتحدد في كونه خلخلة للجاهز من الكتابة، فإنه يرمي من خلال ذلك إلى خلخلة الجاهز من الوعي أيضا. وفي إطار خلخلة الجاهز من الوعي يمكن أن ندرج سعي الرواية التجريبية إلى إرساء علاقة جديدة بالقارئ.

انفتاح الدلالة والقراءة المنتجة

أدى تخلي الراوي/ الكاتب عن النظرة العارفة إلى نقل مركز الاهتمام والثقل من الكاتب إلى القارئ، فأصبح القارئ هو الذي يعطي النص دلالته من خلال القراءة المنتجة، وأصبحت القراءة بذلك عملية مركّبة تحتاج إلى جهد وبحث، إلى تحليل وتركيب، إلى محاورة النص لا التماهي معه عبر القراءة المطمئنة القائمة على التلقي السلبي، القراءة المريحة المستريحة التي تهدهد المشاعر وتدغدغها، قراءة ما قبل النوم التي تكون غايتها جلب النعاس لا الانتباه واليقظة.

هذا التأكيد على ضرورة القراءة المنتجة، وعلى الدور المهم والمحدِّد للقارئ في عملية الإيصال الأدبي - القائمة على المرسِل والمتلقي - ليس أمرا نفرضه على النص التجريبي من خارجه، وإنما هو إحدى ركائز هذا النص، ذلك أن كل نص ينتج قوانينه وقواعده وجماليته الخاصة من جهة[34]، وينتج من خلال ذلك أشكال تلقيه التي تناسبه من جهة ثانية. بمعنى أن «كل إنتاج أدبي هو إنتاجُ شكل استقبال معين للأدب»[35] على حد عبارة فيصل دراج. ولأن القراءة غير المنتجة لا تحاول الأخذ بهذه «الحقيقة»، حين يظل تعاملها مع النص التجريبي تعاملا تحكمه أشكال التلقي السائدة، تعجز هذه القراءة عن مد جسور التواصل مع هذا النص «المحيّر» و«المربك»، وتبرز مقولة «الغموض» وربما «اللامعنى» باعتبارها إحدى سمات النص التجريبي.

هذا الغموض المزعوم - والزعم قد يعني الإثبات لا النفي فقط - يجد تبريره أيضا فيما يمكن أن نسميه الانفتاح الدلالي، أو تحول المعنى في النص التجريبي وفق طبيعة القارئ، وتطلعاته، وزمنه... إلخ، بمعنى أن النص نفسه يؤكد، في مستوى بنيته الداخلية، على انفتاح المعنى على أكثر من احتمال في القراءة والفهم؛ فلا وجود «للراوي الإله» الذي يأخذ بيد القارئ ويفسِّر له كل شيء؛ فيعفيه من عناء التحليل والاستنتاج والتفكير، ولا وجود للشخصية التي يمكن أن نتماهى معها فنرى الأشياء والعالم من منظورها الخاص الذي يغنينا عما سواه، ولا وجود للدلالة الجاهزة أو المعنى المكتمل الذي لا يحتاج منّا إلا إلى التسليم به وقبوله... إلخ.

تظل إذن الرواية التجريبية - بمعزل عن فعالية القراءة - عملا غير مكتمل، ولا يحقق اكتماله إلا إذا نهض القارئ بدوره في إبداع ما يقرأ ضمن قراءة منتجة تكمل الصورة وتعطي النص دلالته ومعناه.

ضمن هذا الإطار يمكن أن نفهم دفاع الكتاب التجريبيين عن الغموض، لا باعتباره قيمة في ذاته أو غاية، ولكن باعتباره وسيلة لتفعيل دور القارئ، والخروج عن النزعة التبسيطية التي تغفل غنى الواقع وثراءه أصلا. يرى إدوار الخراط مثلا أن مقولات «السهل الممتنع» و«الوضوح» وغيرها: «دعوة إلى تسطيح الأفكار، وإلى الاستغناء طواعية - وباختيار سابق - عما في الكون والوجود والخبرة من غنى واحتشاد»[36].

مع الرواية التجريبية، ننتقل إذن من سلطة الكاتب إلى سلطة القارئ؛ من النص المغلق بنيويا ودلاليا، إلى النص المنفتح الذي تحدث فيه الدلالة لحظة ينهض القارئ بفعل القراءة؛ من التأكيد على جمالية النشأة إلى التأكيد على جمالية التلقي، لتصبح أدبية النص الأدبي وروائية الرواية مرتبطة بفعل القراءة، تظل خارجه وبمعزل عنه مجرد وجود بالقوة، تفقد فيه قوّتها وأهميتها باعتبارها فعلا منتِجا، أو باعتبارها إنتاجية (Productivité).

انفتاح الشكل

إضافة إلى توتّر علاقة الرواية التجريبية بالرواية التقليدية وأشكال الكتابة السائدة، وتأسيس النص التجريبي لعلاقة جديدة مع القارئ، يمكن أن نلحظ سمة أخرى تمثّل خصيصة مهمة في هذا النص، ونعني خروجه عن نظرية الأجناس الأدبية، وسعيه إلى تأسيس نص جامع، يجمع بين مختلف الأجناس ويتجاوزها في الآن نفسه.

في هذا الإطار كان انفتاح «رامة والتنين» على الشعر، من خلال اللغة المجازية والصور الشعرية التي تقترب أحيانا كثيرة من الصور السوريالية، واندراج السرد ضمن بُنى إيقاعية وموسيقية، وكذلك من خلال التأكيد على الحالة بدل الحدث (الزمن)، وعلى مفهوم التبلور عوض التعاقب. وهي ظواهر حاولت من خلالها «رامة والتنين» التأسيس لجمالية جديدة، لا تقوم على شعرية الحكاية فقط، وإنما تقوم أيضا -وأساسا- على شعرية الخطاب.

هذا التأكيد على أهمية الخطاب، مارسته «الزيني بركات» أيضا - وإن من زاوية مختلفة - حين استعارت بُنى سردية تراثية عبر تعالقها مع نص تراثي «لا أدبي» (كتابة تاريخية)، في محاولة لإبداع خطاب روائي عربي يمتح من عريق تقاليد القص والطرائق السردية التراثية؛ كل ذلك ضمن وعي جديد بالتراث، لا يطلب التماهي أو الاستعادة، وإنما يسعى إلى الاستفادة والتفاعل من أجل إبداع نص جديد يتجاوز النص التراثي، ويؤكد خصوصية «الأنا» في علاقته بالآخر (الغرب)، ولا يسعى إلى إنتاج حكاية عربية لها خصوصيتها فقط، بل يسعى أيضا إلى تمييز الخطاب الروائي العربي أيضا في إطار استفادته من التقنيات العامة للسرد.

أما «ذات» فقد وضعت نظرية الأجناس الأدبية برمتها موضع سؤال، حين زاوجت بين السرد الروائي والخبر الصحافي. وقد استطاعت الرواية من خلال هذه المراوحة أن تبدع نصا روائيا مختلفا، حوّل الخبر الصحافي من حيث الهوية والوظيفة، وأعطاه بنية ودلالة جديدتين عبر دخوله في علاقات جديدة مع بقية مستويات النص.

الرواية التجريبية، بهذا المعنى، هي رواية الحرية بامتياز؛ فهي في علاقتها الجديدة بالقارئ دلالةٌ منفتحة؛ وهي من حيث توظيفها لمختلف التقنيات الروائية التي توسّلتها (الحوارية، تكسير الزمن...)، بنيةٌ منفتحة؛ وهي من حيث علاقتها الخاصة بنظرية الأجناس الأدبية، شكلٌ منفتح.

هذا الانفتاح الذي مارسته الرواية التجريبية، من خلال مفهوم «الرفض»، رفض الاندراج ضمن حدود نظرية الأجناس الأدبية، ورفض الصب في قوالب الرواية التقليدية وتقنياتها وقواعدها، ورفض طقوس التلقي السائدة... إلخ، كل ذلك يجعل التساؤل عن فاعلية ذلك الرفض وفائدته أمرا مشروعا، أفلا يكون هذا الرفض مجرد رفض سلبي لا يقدم بديلا؟ ويمكن أن نصوغ السؤال بطريقة ثانية فنقول: ماذا قدّمت الرواية التجريبية من خلال رفضها هذا؟ وما الإضافة التي يمكن أن تقدمها للرواية العربية في حاضرها ومستقبلها؟

إن الرفض كما فهمته الرواية التجريبية ومارسته - مثلما حاولنا إبراز ذلك - كان رفضا واعيا، أو رفضا مؤسسا على موقف واع من مختلف المسائل والقضايا التي طرحتها. وهذا الوعي - تحديدا - هو ما يجعل

ذلك الرفض موقفا ورؤية لا مجرد رفض سلبي، إنه يصدر عن تصور واضح للأدب ولعلاقته بالمرجع (الواقع أو المدوّنة النصية التي يتحرك ضمنها)، وعن نظرة محددة لمفهوم الرواية في طبيعتها وماهيتها، كما في وظيفتها ودورها.

وضمن ذلك الفهم المخصوص لطبيعة الإبداع، باعتباره «غزوا للمجهول» وبحثا متواصلا عن أشكال جديدة تكون قادرة على التعبير عن اللحظة الراهنة، وخلق علاقات جديدة بين الإنسان والعالم؛ لم تكن الرواية التجريبية تسعى إلى إرساء قواعد جديدة تكون موجِّهة للإبداع اللاحق، وإنما كانت بحثا عن قواعدها الخاصة التي تنشأ لحظة تشكّل النص وليس قبل ذلك؛ وهي قواعد تسعى الرواية - إذ ترسيها - إلى تجاوزها والتحرر منها. فكأن الرواية التجريبية وهي ترسي قواعدها الخاصة، تمثّل في الآن نفسه خطرا على هذه القواعد عينها.

هذه الرغبة في تجاوز مختلف التقاليد الروائية والخروج عليها، هي موئل إبداعية الرواية التجريبية ومكمن تميزها وخصوصيتها، وهي التي تهبها القدرة على الاستمرار في الحاضر والمستقبل، ومتى كفّت الرواية عن هذا البحث والمساءلة سقطت في التقليد واندرجت ضمن السائد والمكرور، وفقدت بذلك قدرتها على نقده والثورة عليه وتغييره.

وإذا ما استعرنا تعريف بارت للحداثة الذي يصوغه في شكل تساؤل: «أليست الحداثة هي أن نعرف ما ينبغي تجنب العودة إليه؟»(37)، سنفهم معنى إصرار الرواية التجريبية على مفاهيم الرفض والتجاوز والخروج... ذلك أن ما يحقق الحداثة هو تحديدا الخروج عن السائد، بشرط أن يكون هذا الخروج حركة واعية أو نابعا عن «معرفة» على حد عبارة بارت.

ولما كان رفض الرواية التجريبية رفضا «واعيا»، ألا يمكن القول في النهاية إن هذه الرواية قد حققت مفهوم الحداثة، حداثة الرواية العربية وهي تلج قرنا جديدا بمزيد من التجدد والرغبة في «غزو المجهول»؟

ولعل ميزة التجدّد - لا الجدة فقط - هي في النهاية ضمانة استمرار الرواية وقدرتها على الفعل في الواقع والتفاعل معه في ديناميته وحركيته وتغيره المستمر.

الهوامش

1 اختلف النقاد والباحثون حول تاريخ نشأة الرواية العربية، فذهب البعض (فاروق خورشيد مثلا) إلى أن الأدب العربي قد عرف فن الرواية وفن القصة منذ أقدم العصور. وقد أشار خورشيد إلى عدة أنماط من القصص مثل: قصص الفتوة، الأنبياء، قصص الجنوب (اليمن)، والطرائف... إلخ. ويختم خورشيد بحثه في محاولة «تأصيل الرواية العربية» بالقول: «نستطيع أن نطمئن إلى وضوح الرؤية بالنسبة إلأى الأصول الأولى للرواية العربية في تعددها وتنوعها وثرائها الخصب، ونحسب أنه يردّ أيضًا على كثير من الشكوك التي حامت فترة زمنية طويلة حول دور القصة كفن أدبي في دنيا الفن القولي العربي» (خورشيد، فاروق: «بحث في أصول الرواية العربية»، ضمن: الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت 1987، ص124).

واضح أن خورشيد، إذ يؤكد وجود فن روائي أو قصصي عربي، لا يعني الرواية باعتبارها جنسًا أدبيا حديثًا، له خصائصه ومميّزاته الفنية والتشكيلية، وإنما يقصد فن القص فقط بشكل عام، وهو أمر لا خلاف فيه على كل حال، لأن لكل ثقافة قصصها وحكاياتها التي ترويها بطرقها الخاصة على مر العصور، إذ «لا يوجد شعب لا في الماضي ولا في الحاضر ولا في أي مكان من غير قصة» كما يقول بارت (R. Barthes).

من هذا المنطلق في التمييز بين الرواية كفن قولي أو كسرد، أي بوصفها قصًا بوجه عام، والذي قد يكون حاضرًا في الأسطورة، والخرافة، والحكاية، والملحمة، والتاريخ...إلخ، وبينها كجنس أدبي حديث له شروطه وتقنياته الخاصة، نشير إلى أننا نستعمل هنا المعنى الثاني للرواية، أي باعتبارها جنسًا أدبيا له خصائصه ومميّزاته التشكيلية والبنيوية. وهو الرأي الذي يذهب إليه أغلب النقاد، إذ يكاد ينعقد إجماع الدارسين على أن نشأة الرواية العربية كانت مع بداية القرن العشرين، وإن كانوا يختلفون في أول رواية عربية، فذهب البعض إلى أنها رواية «الأجنحة المتكسّرة» (1912) لجبران خليل جبران، وذهب البعض الآخر إلى أنها رواية «زينب» (1914) لمحمد حسين هيكل. انظر حول ذلك في:

- الخطيب، محمد كامل: تكوين الرواية العربية، منشورات وزارة الثقافة السورية، ط1، دمشق 1990. وهو يرى أن نشأة الرواية العربية مثّلت قطعًا مع السلسلة الأدبية العربية القديمة التي كانت «تتألف من الشعر والرسائل والإخوانيات والمقامة والسير الشعبية وعلم اللغة...إلخ» (ص8)، ويحدد هذا القطع زمنيا ببداية القرن العشرين مع جبران وهيكل والمويلحي.
- زراقط، عبدالمجيد: في بناء الرواية اللبنانية (1972 - 1992)، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت، 1999، (فصل: في نشأة الرواية اللبنانية وتطورها).
- دراج، فيصل: دلالات العلاقة الروائية، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، دمشق، 1992.
- الموسوي، محسن جاسم: الرواية العربية .. النشأة والتحول، دار الآداب، ط2، بيروت، 1988.

2 في محاولته لتحديد نشأة الرواية العربية، اختار عبدالمحسن طه بدر تقسيم الرواية الناشئة وفق موضوعاتها، فقسمها إلى:

- الرواية التعليمية (من قبيل «تلخيص الابريز...»، «حديث عيسى بن هشام»، ...)
- رواية التسلية والترفيه (الروايات المترجمة أساسًا)
- الرواية الفنية: 1 - الرواية التحليلية.
2 - رواية الترجمة الذاتية (الأيام، زينب، إبراهيم الكاتب، سارة، عودة الروح).

ولكن هذا التقسيم يطرح من الأسئلة أكثر مما يقدم من الإجابات، إذ هل تخلو رواية عربية في تلك المرحلة من نزعة تعليمية تربوية؟ ومتى غاب البعد الترفيهي عن روايات البدايات؟ لهذا نرى طه بدر سرعان ما يحدد فئة جديدة هي «تيار ما بين التعليم والتسلية» ويمثّله - كما يرى - جورجي زيدان بشكل خاص. ومن جهة ثانية فإن الحديث عن رواية الترجمة الذاتية قد يكون مقبولًا فيما يتعلق بـ «الأيام» أو «إبراهيم الكاتب»، لكنه يبدو متعسفًا حين ندخل فيه «زينب» و«سارة» و«عودة الروح».

لهذه الأسباب جميعها اخترتُ النظر في الرواية العربية لا من خلال تقسيمها وفق الموضوعات، وإنما وفق بنيتها الداخلية ونمط الكتابة الذي تختاره. لمزيد من التوسع حول آراء طه بدر، انظر: طه بدر، عبدالمحسن: تطور الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، القاهرة 1963.

3 صدر الفصل الأول من هذه «الرواية» في العدد السادس من مجلة «خير الدين» سنة 1906، ثم أعاد المؤلف نشرها في جريدة «القيروان» في العام 1921 مع تعديل في أسماء الأماكن والشخصيات. انظر في هذا الشأن: الجابري، محمد صالح: القصة التونسية .. نشأتها وتطورها، مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله، ط1، تونس، 1982، ص103.

4 انظر: روجر ألن، الرواية العربية: مقدمة تاريخية ونقدية، ترجمة: حصة منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 1986، ص38.

5 يمكن أن نذكر هنا تمثيلًا، «حبّك درباني» (1959) لبشير خريّف من تونس، التي يجاري فيها «هيكل» في احتفائه بالريف وتصويره، و«جبران» في تأكيده على العواطف والخيال الجارف. أو أيضًا «غادة أم القرن» (1947) لـ أحمد رضا حوحو من الجزائر، التي تُظهِر تأثّر صاحبها الواضح بـ «زينب»، حبكةً ومادةً وتأليفًا. أو كذلك أيضًا «الرسائل المنسيّة» (1957) لـ ذي النون أيّوب من العراق، التي يُصوِّر فيها صاحبها قصة حب مدمِّر، متعثِّر... على الطريقة الجبرانية.

6 يقول محمود تيمور مؤكدًا الوعي باستقلال الرواية العربية جنسًا أدبيًا، في محاضرة له بعنوان «نشوء القصة وتطورها»، في سنة 1936: «القصة اليوم تجاري سائر النهضات الأخرى، فأخذت تتخلص من النفوذ الأوروبي، وتظهر لأبناء وطنها مستقلة تتبوأ مكانتها في الأدب العالمي». فرغم عدم استقرار المصطلح بعدُ (كما هو واضح من استعماله مصطلح «القصة» وليس «الرواية»)، يبدو وعي تيمور قويًّا بتجاوز الرواية العربية مرحلةَ البدايات القائمة على تقليد النموذج الغربي بشكل مباشر. انظر: الموسوي، محسن جاسم: الرواية العربية، النشأة والتحول، مرجع سابق، ص74.

7 يذهب محمد كامل الخطيب، في تقسيمه مراحل تطور الرواية العربية، إلى أن فترة الأربعينيات (ق20) كانت بداية مرحلة نضج الرواية العربية. انظر كتابه: تكوين الرواية العربية، مرجع سابق، ص178.

8 نعني بالحكاية (Histoire) ما عناه بها تودوروف (Todorov) من أنها مجموعة الأحداث أو الوقائع التي تقوم عليها الرواية. والحكاية بهذا المعنى تمثل مع الخطاب (Discours) مستويين متمايزين في الرواية، ولكنهما ليسا منفصلين أو معزولين. ولسنا في حاجة للتذكير هنا بأن هذا التقسيم مجرد إجراء منهجي لا أكثر.

9 عواد، توفيق يوسف: الرغيف، مكتبة لبنان، ط24، بيروت، 1998 (صدرت الطبعة الأولى في العام 1939).

10 نستعمل «وظيفة» (Fonction) كما حددها بروب (Propp)، باعتبارها الوحدة الدنيا في القصة، والتي إن حذفناها هدّدنا بهدم الحكاية (مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: أحمد باقادر وعبدالرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، جدة، 1989)، وهي التي سمّاها بارت (Barthes) «الوظيفة الرئيسية» أو «النواة» حين ميز في القصة، بناء على تحديد بروب للوظيفة، بين الوظائف التي ترتبط بالفعل والحكاية، وبين الدلائل (المعلومات، الأوصاف، الإشارة إلى المشاعر والطباع...)، وبناءً على هذا التمييز يمكن أن نظفر - كما يرى بارت - «بتصنيف معيّن للقصص، فبعض القصص وظيفي بقوة (الحكايات الشعبية)، وبعضها الآخر على العكس من ذلك دلائلي بقوة (كالروايات النفسية)». (مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 1993، ص46).

11 محفوظ، نجيب: القاهرة الجديدة، دار القلم، بيروت 1971، أما الطبعة الأولى فقد صدرت في العام 1945.

12 G. Genette: Figures III, éd. Seuil, Paris 1972, p.90.

13 الشرقاوي، عبدالرحمن: الأرض، ط1، بيروت، 1954، وسنكتفي في حال الاستشهاد بإثبات رقم الصفحة في المتن.

14 نستعمل الصيغة مقابلًا لـ (Mode)، ونعني بها ما عناه بها تودوروف (Todorov) حين عرّفها بأنها: «الطريقة التي بواسطتها يقدّم لنا الراوي الحكاية»

(T.Todorov: Les Catégories du Récit Littéraire. in Communication. n8 Paris 1966. p143.).

وهي بهذا المعنى ما يسميه جينيت (Genette) بالمسافة (Distance) التي يعتبرها عنصرًا من الصيغة كما يفهمها ويحدّدها؛ فهو يقسّم دراسة الخطاب الروائي إلى ثلاثة مستويات كبرى، هي: الزمن، والصيغة، والصوت (Voix). ويُقسّم عنصر الصيغة إلى: مسافة (Distance) ومنظور (Perspéctive). غير أن هذا التقسيم تعرّض لانتقادات كثيرة بحجة أن المنظور عنصر مستقل عن الصيغة التي تتعلّق أساسًا بمسألة الأسلوب وصيغة الخطابات المستعملة بغض النظر عن مرسلها. أما المنظور فهو بحث في: من يرى؟ أي في الموقع الذي منه ينهض فعل القول. انظر في هذا الصدد: يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2 بيروت/ الدار البيضاء 1993 (الفصل الثالث).

15 مينا، حنا: الشراع والعاصفة، صدرت الطبعة الأولى سنة 1966، ولكن تأليفها يعود إلى سنة 1956، كما يؤكد صاحبها (انظر: هواجس في التجربة الروائية، دار الآداب، ط1، بيروت، 1982، ص168). ونعتمد هنا الطبعة 8، دار الآداب، 1999 .

16 نقول «تختفي» بحكم توقف السرد، لكن الأقرب إلى الدقة أن العالم هو الذي يختفي في نهاية الرواية فلا يظل غير الطروسي وبحارته. يقول الراوي في نهاية الرواية، ومركب الطروسي يبتعد عن الشاطئ «وغابت الشوارع، وتداخلت البيوت وتوارت المآذن، واختفى حي ثم آخر، واختفت المدينة كلها بعد قليل» (ص364).

17 انظر: Greimas: Sémantique structurale: Recherche de méthodes, Paris Larousse 1966, pp 175 -180.

18 Greimas: Sémantique structurale: Recherche de méthodes, ibid, p177.

19 نرجئ هنا الحديث عن شكل آخر من أشكال المرجع، ونعني المرجعيات اللغوية والنصية الحاضرة في الأدب عمومًا وفي الرواية بشكل خاص.

20 استعمل العديد من النقاد هذا المصطلح (الرواية التقليدية) للإشارة إلى الرواية التي مثّلت المشهد الروائي العربي منذ الخمسينيات إلى نهاية الستينيات. انظر مثلًا:

- الخراط، إدوار: الحساسية الجديدة، دار الآداب، ط1، بيروت 1993، القسم الأول.

- محفوظ، نجيب: أتحدث إليكم، دار العودة، ط1، بيروت، 1977. يرى محفوظ في هذا السياق أن الرواية - ويقصد الرواية التي كان يكتبها حتى نهاية الخمسينيات - أصبحت «وسيلة غير صالحة للتعبير عن العصر»، وذلك لأن هذه الرواية التي كان يكتبها حتى الثلاثية، كما يقول: «هي الرواية بمعناها التقليدي»، (ص132).

- الكيلاني، مصطفى: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات: بيت الحكمة، ط1، تونس 1990، وقد استعمل هذا المصطلح عند تحديده مراحل تطور الرواية التونسية، والرواية التقليدية - كما يرى - هي الرواية التي تمتد حتى أواخر الستينيات (ص211).

21 تمكن الإشارة هنا تمثيلًا لا حصرًا إلى الروائي التونسي صلاح الدين بوجاه الذي يعطي لدعوته إلى الواقعية فهما متقدمًا وأساسًا نظريًا قويًا في المقدمة التي وضعها لأولى رواياته «مدوّنة الاعترافات والأسرار»، وفيها يدرج التجريب ضمن «الرواية العربية الواقعية الجديدة». انظر أيضًا كتابه: مقالة في الروائية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت 1994، (الفصل الأول).

22 ربما كان الاستثناء الوحيد هو إدوار الخراط الذي كان دائم الهجوم على الواقعية وإعلان رفضه لها بقوة. وهو أمر عائد إلى نظرته الذاتية للواقعية وفهمه الخاص لها؛ فهو يقيم تناقضًا حادًا بين الرواية الحداثية والرواية الواقعية، إذ يرى أن تغير الواقع العربي «أفضى إلى أن حلّت الاتجاهات الحداثية محل المنحى الواقعي القديم الذي عفى عليه الزمن تقريبًا» (الحساسية الجديدة، مرجع سابق، ص11)، وواضح أنه يعني الأسلوب الواقعي في الكتابة وليس الرؤية الواقعية للأدب والواقع.

لمزيد من الاطلاع على موقف الخراط ومتابعة هجومه على الواقعية، انظر: القسم الأول من «الحساسية الجديدة».

23 بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة: عبدالسلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 1986، ص42.

24 محفوظ، نجيب: أتحدّث إليكم، دار العودة، ط1، بيروت، 1977، ص132.

25 بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط1، بيروت، 1971، ص8.

26 بوجاه، صلاح الدين: مدّونة الاعترافات والأسرار، دار سراس للنشر، ط1، تونس، 1985، المقدمة، ص14.

27 لا شك في أن تقنية تكسير الزمن تقنية عامة أو عالمية في الرواية، خاصة الحديثة والمعاصرة منها، وليست مقتصرة على الرواية التجريبية العربية، ومن هذا المنطلق، فإن الذي يعنينا هنا هو البحث في قدرة هذه الرواية التجريبية على توظيف هذه التقنية توظيفًا خاصًا من أجل إنتاج نص جديد ودلالة مختلفة، بمعنى البحث في مدى نجاح الرواية التجريبية في توظيف هذه التقنية العامة لتميز الخطاب الروائي العربي.

28 الغيطاني، جمال: الزيني بركات، وزارة الثقافة والإرشاد القومي بسورية، دمشق، 1974.

29 الخراط، إدوار: رامة والتنين، دار الآداب، 1990.

30 إبراهيم، صنع الله: ذات، دار المستقبل العربي، ط2، القاهرة، 1993.

31 نشير هنا إلى تواصل «رامة والتنين» بمعنى من المعاني مع روايتي الخراط اللاحقتين، وكذلك نهاية «الزيني بركات» التي تومئ إلى إمكان انطلاقها من جديد.

32 يمكن أن نشير، في هذا السياق، إلى فشل التجربة الناصرية في الاستمرار؛ إذ سرعان ما توقف «المشروع الناصري» بمجرد رحيل ممثله ورمزه الأول (عبدالناصر).

33 الخراط، إدوار: الحساسية الجديدة، مرجع سابق، ص342.

34 يقول روب - غرييه في ذلك: «لا يتعلق الأمر بتأسيس نظرية أو نموذج مسبق في ضوئه تصاغ الأعمال اللاحقة. على كل روائي أن يبدع شكله الخاص، كما على كل رواية أن تبدع شكلها الخاص (...) إن العمل الأدبي يبدع بنفسه قواعده». Robbe-Grillet, Alain: Pour un nouveau roman, éd. Minuit, Paris 1963, p. 21.

35 دراج، فيصل، «الإنتاج الأدبي والطليعة الأدبية»، مجلة الكرمل، العدد1، 1981، ص124.

36 الخراط، إدوار، «تأثير التكثيف اللغوي على البناء والشكل القصصي»، ضمن: قضايا القصة الحديثة (مؤلَّف جماعي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1993، ص161.

37 بارت، رولان: درس السيميولوجيا، مرجع سابق، ص66.